© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1955
PARIS – FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

TATE GA
MILLBANK

300.82

MUSÉE DE L'ORANGERIE

IMPRESSIONNISTES
DE LA
COLLECTION COURTAULD
DE LONDRES

PARIS 1955

Sur la couverture : RENOIR. La loge (détail).

L'exposition

" Impressionnistes de la Collection Courtauld de Londres "

est placée

sous le Haut Patronage du Gouvernement Français.

Elle est organisée

avec le concours

de l'Ambassade de France à Londres,

de la Direction Générale des Arts et des Lettres

au Ministère de l'Education Nationale,

de la Direction des Relations Culturelles

au Ministère des Affaires Etrangères,

et de la Direction des Musées de France

sous les auspices

de l'Association Française d'Action Artistique.

Les organisateurs tiennent à remercier tous ceux qui ont permis la réalisation de cette exposition, et spécialement :

S. Exc. Sir Gladwyn JEBB, Ambassadeur de Grande-Bretagne à Paris ; Prof. Anthony BLUNT, Directeur de l'Institut Courtauld ; M. Lionel ROBBINS, Président des Trustees de la National Gallery ; Sir Philip HENDY, Conservateur en Chef de la National Gallery ; M. Deunis PROCTOR, Président des Trustees de la Tate Gallery ; Sir John ROTHENSTEIN, Conservateur en Chef de la Tate Gallery ; Miss Enid McLEOD, Directrice du British Council à Paris ; M. Douglas COOPER ;

S. Exc. M. René MASSIGLI, Ambassadeur de France, Secrétaire Général du Ministère des Affaires Etrangères ; S. Exc. M. Jean CHAUVEL, Ambassadeur de France à Londres ; M. Jacques JAUJARD, Directeur Général des Arts et des Lettres ; M. Jacques DE BOURBON-BUSSET, Directeur des Relations Culturelles au Ministere des Affaires Etrangères ; M. Georges SALLES, Directeur des Musées de France ; M. Philippe ERLANGER, Directeur de l'Association Française d'Action Artistique ; M. Germain BAZIN, Conservateur en Chef du Département des Peintures du Musée du Louvre ; M. Charles STERLING, Conservateur au Département des Peintures du Musée du Louvre ; M. Francis GOBIN, de la Direction des Relations Culturelles au Ministère des Affaires Etrangères.

ainsi que tous les prêteurs :

Home House Trustees, National Gallery, Tate Gallery, Christabel Lady ABERCONWAY, Rt. Hon. R.A. BUTLER, Miss Jeanne COURTAULD, Hon. Christopher McLAREN, M. Charles MORGAN.

Notre gratitude va à la mémoire de Mrs. R.A. BUTLER, fille de M. Samuel COURTAULD, qui, à la veille de sa mort, avait exprimé le plus vif désir de voir réaliser cette exposition.

PRÉFACE

Depuis la guerre, l'Orangerie s'est souvent éclairée du chatoiement des peintures impressionnistes ou de l'éclat plus ferme de celles qui leur ont succédé. Les souvenirs des chefs-d'œuvre des Musées d'Allemagne, de ceux des collections publiques et privées des Etats-Unis sont encore tout frais. Demain, on verra le plus bel ensemble de cet art que l'on ait réuni en Angleterre; on ne lui trouvera pas moins de beauté. On l'admirera d'autant plus qu'il est dû à l'effort d'un seul homme qui a su acquérir quelques-unes des pièces maîtresses de la peinture du XIX^e^ siècle finissant, et des dizaines de tableaux dont aucun n'est indifférent. Qui ignore aujourd'hui *Le Bar aux Folies-Bergère* de Manet, *La Loge* de Renoir, *La Montagne Sainte-Victoire* de Cézanne, « *Nevermore* » de Gauguin, *Les Tournesols* et *La Chaise èt la Pipe* de Van Gogh, *La Baignade* de *Seurat ?* Mais le public, les artistes, les critiques ne sont-ils pas rassasiés ? Ils semblent être au contraire toujours avides de l'émouvante histoire des peintres qui luttèrent contre la misère et l'incompréhension et les vainquirent; du récit d'une des plus grandes audaces picturales, l'une de celles qui ont révélé un attrait du monde toujours ressenti mais non amené à la conscience visuelle et poétique; et surtout, peut-être, du témoignage d'une conviction artistique ingénue, entière, laquelle, de nos jours, paraît quasi miraculeuse.

La conviction essentielle des Impressionnistes était que la nature peut seule suffire au peintre et que tout ce qu'elle offre, sans exception, peut se transformer en beauté picturale, grâce à un regard

et à un métier libres de toute convention. C'était là une grande nouveauté, car Corot, après l'avoir entrevue, a fini par teinter ses paysages d'un lyrisme assez convenu et Courbet n'arrivait que rarement à dépouiller ses portraits d'une langueur, ses frondaisons d'un mystère toujours romantiques. Les Impressionnistes eurent à ébranler, en Angleterre bien plus encore qu'en France, deux attitudes enracinées : le romantisme littéraire et le réalisme sentimental. La conquête du goût anglais ne pouvait être que longue et difficile.

Dans une étude excellente dont il a fait précéder, il y a un an, son grand catalogue de la Collection Courtauld, M. Douglas Cooper a suivi pas à pas les réactions de l'Angleterre aux innovations impressionnistes et post-impressionnistes. Il a analysé les critiques de journaux suscitées par les expositions qui se sont succédées depuis celle que Durand-Ruel organisa à Londres, en 1870. Il a tenu rigoureusement compte des écrits des historiens, depuis Hamerton (1892) jusqu'à Roger Fry et Clive Bell; de l'attitude des artistes depuis Whistler jusqu'à Sickert. Enfin, il a réussi à tracer l'historique des acquisitions des peintures impressionnites par les musées et les collectionneurs anglais; rares sont ceux qui imaginent les difficultés qu'on rencontre à déterrer et à classer ces petits faits récents, lesquels, imperceptiblement, sont devenus des jalons de l'histoire du goût.

Sa conclusion fut sévère pour l'Angleterre : ce pays qui, avec l'Allemagne, a été le premier hors de la France à voir des peintures impressionnistes, a mis un demi-siècle à les comprendre et à les aimer. Il est vrai que dès la fin du XIX[e] siècle quelques tableaux prenaient place dans les salons et les cabinets d'amateurs; qu'un groupe de peintres et de critiques se réclamait du nouveau mouvement. Mais ce n'est qu'à partir de 1920 que les collectionneurs anglais, encouragés par les exemples antérieurs mais isolés, ou presque, de Hugh Lane et de Miss Gwendoline Davies, se mettent à acquérir couramment des tableaux des peintres français qui s'échelonnent entre Manet et Gauguin. Alors, Samuel Courtauld

s'éprend vivement de cet art et, en 1923, décide d'en former une collection d'une qualité et d'une envergure exceptionnelles. Il le fait autant pour satisfaire sa passion que pour vaincre le reste de préjugé ou d'indifférence que le public anglais garde envers l'Impressionnisme. La ruée en foule de millionnaires américains commençait alors à peine. Les prix montaient sans cesse, mais on pouvait encore, pour ce qu'on paie aujourd'hui deux tableaux de Cézanne ou de Van Gogh, réunir une collection d'œuvres significatives, comprenant même des chefs-d'œuvre. Rien de plus anglais que d'effacer par une action réfléchie et rapide, à un moment où une idée atteint sa maturité irrésistible, où les événements sont sur le point de le prouver dangereusement, une longue période de traditionnalisme obstiné. En dix ans, grâce à la collection Courtauld, l'Angleterre a rejoint le premier rang des pays le mieux pourvus en œuvres impressionnistes.

Mais ce retard singulier, d'où venait-il ? Du goût victorien de la « distinction » (*gentility*), de la timidité, du nationalisme, répond M. Cooper. Cela est certes vrai. Pourtant, il faut peut-être y joindre une raison de plus, majeure, et qui fait davantage honneur à la réticence anglaise : une profonde conviction esthétique. Ce qui frappe dans le récit remarquablement documenté de M. Cooper, ce sont, à côté des préjugés victoriens, les efforts sérieux des journalistes et des critiques qui essaient de comprendre l'art révolutionnaire de Paris. En 1883, Frederick Wedmore trouve Renoir « admirable pour l'indication délicate de la matière » et plein de séduction par le « flux de la couleur et de la lumière »; admet que Degas se range parmi les réalistes doués de la plus grande « acuité d'observation » et que son art est exempt de la « vulgarité de pensée »; quant à Monet, il l'apprécie pour son « talent exquis », pour ses qualités de coloriste, pour son originalité : « Il a une vision du monde à lui. » Ce sont là, à cette date, des opinions des plus avancées. Le reproche que Wedmore fait aux Impressionnistes n'est victorien qu'en partie : celui de ne pas évoquer la noblesse morale de l'homme, ce qui aurait pu compenser, dit-il, l'abandon de la

beauté physique. Car dès qu'il élargit sa pensée, dès qu'il leur reproche leur manque d'intérêt pour la vie intérieure en général, pour le sentiment ou la pensée, il n'est injuste qu'envers Degas et il touche là à une limitation incontestable de l'Impressionnisme, contre laquelle s'élèveront Cézanne, Gauguin, Van Gogh.

Après un tel début, on pouvait s'attendre à une attitude favorable. Elle apparaîtra en effet, mais exceptionnellement, par exemple en 1891 et 1892, en ce qui concerne Degas dont on admire cette fois-ci l'originalité de la composition et, en général, la distinction des moyens plastiques mis au service des sujets « communs ». Cinq ans plus tard, on regrette toujours chez les Impressionnistes l'absence d'élévation spirituelle, mais on admet qu'ils ont « enrichi le monde de nouvelles sensations et élargi les limites de l'art ». A cette époque, les artistes et les critiques se groupent autour du New English Art Club qui est en contact étroit avec la vie artistique française. Mac Coll, George Moore et Roger Fry, préoccupés surtout (à juste titre) du renouveau de la peinture moderne anglaise, sont évidemment amenés à prendre position au sujet de l'Impressionnisme. Or, ils laissent deviner, comme à leur insu, qu'ils ne l'aiment pas. Mac Coll comprend très bien les intentions de Monet, mais sa sympathie véritable ne va qu'à Manet et à Degas. Moore, dont les opinions favorables sur les Impressionnistes ressemblent fort à des ragots ramassés dans un café et débités avec aplomb dans un salon de douairière, s'il n'avait jamais séjourné à Paris, en serait tranquillement resté à Ingres et à Corot. Quant à Fry, un des meilleurs critiques d'art de notre siècle, il « découvre » Cézanne; il compare ses natures mortes à celles de Monet et les trouve « bien plus riches de contenu intellectuel ». Manet, Degas, Cézanne : les maîtres marginaux de l'Impressionnisme, celui qui le prépare, celui qui l'accompagne et celui qui le dépasse.

Ainsi, pendant de longues années, la critique anglaise la plus avancée (je laisse ici dans leur obscur confort victorien la tourbe de plaisantins et de chauvinistes) a fait un effort loyal pour ana-

lyser l'Impressionnisme. Elle n'a pas été timide, mais elle n'est pas arrivée à saisir dans sa plénitude la poétique picturale de Monet, de Renoir, de Pissarro, de Sisley. Musset a dit quelque part (mais ce n'est que dans un conte) : « Les Anglais s'arrachent tout, hormis ce qu'ils comprennent. » Cette boutade, très irlandaise, est, pour ce qui est de l'Impressionnisme, parfaitement gratuite. Les Anglais refusaient décidément de s'arracher les toiles impressionnistes avant de les comprendre. Or, ils ne pouvaient les comprendre — du moins autrement que par la raison, qu'en adversaires. Tant que leur propre esthétique était suffisamment vivante pour entretenir leur goût, tant qu'ils demandaient à la peinture de parler à l'imagination, de dépasser la nature en la corrigeant ou en la chargeant de symboles sentimentaux ou intellectuels, ils ne pouvaient pas accepter de cœur un paysage qui représente n'importe quel coin de campagne, où une (vulgaire) cheminée d'usine cache une (noble) tour de cathédrale, *l'Absinthe* de Degas qui ne comporte aucune allusion satirique ou moralisatrice, un visage de femme qui, pour Renoir, n'était qu'un « beau fruit ». D'autant plus que l'œil anglais était alors déshabitué de qualités purement picturales; le temps de Bonington, de Constable, de Crome, de Turner était révolu. La belle peinture sensuelle, la vibrante mobilité française agaçaient l'amateur victorien. A ses yeux, des formes qui n'étaient ni dessinées, ni modelées tactilement, ni statiques, devenaient du chaos insupportable.

Cependant, la tradition d'un art où, depuis Blake jusqu'aux Préraphaélites, domine l'imagination, où Whistler et Beardsley tentent des synthèses plastiques, n'a en elle-même rien de négligeable. Le malheur de cette esthétique fut de ne pas avoir trouvé d'expression picturale vraiment adéquate à la poésie qu'elle poursuivait, de ne pas avoir produit un Delacroix ou un Gauguin. Mais c'est elle précisément qui a permis à l'Angleterre d'aimer l'arbitraire de Degas, les simplifications à la fois expressives et décoratives de Gauguin, et à Roger Fry de sentir si bien toute la grandeur réfléchie de Cézanne. Si l'Angleterre se refusa si long-

temps et si obstinément à l'Impressionnisme, c'est qu'elle disposait d'une forte conviction esthétique nationale; et si l'Allemagne, l'Amérique et la Russie l'ont précédée dans l'acquisition massive des peintures impressionnites, c'est qu'elles n'ont eu à leur opposer que des traditions autochtones peu solides et peu cohérentes.

La conception sensuelle de la peinture, voilà la barrière réelle entre l'œil anglais et la toile impressionniste. Pourtant, dans le pays de Reynolds et de Constable, amoureux de la riche matière et de la touche sensible, l'incompréhension des qualités picturales des Impressionnistes ne pouvait s'éterniser. Les peintres furent, bien entendu, les premiers à accepter les rafraîchissantes trouvailles, et la France paya la dette contractée en Angleterre par Géricault, Delacroix et les Barbizonnais. Mais pour que les collectionneurs aient pu suivre les artistes avec conviction, il eût fallu que leur façon de voir se fût usée. Or, une façon de voir tient par mille racines aux conditions d'existence d'une société, à son sentiment de la vie. Depuis le milieu du XIX^e^ siècle, la peinture anglaise se faisait pour une société bourgeoise qui, très différente en cela de la bourgeoisie française, ignorait les violentes secousses sociales et ne cessait d'accumuler des possessions solides. L'upper-middle-class voulait succéder spirituellement à l'aristocratie. Elle emprunta à celle-ci le mépris d'une vie marquée par la machine et par le grouillement de la foule citadine, elle prit à son compte l'esthétique de l'évasion, propre à une élite dont le rôle social est terminé, se voua à une nostalgie médiévale, au songe chevaleresque, à la poursuite de la « beauté idéale ». Mais pareille à toutes les bourgeoisies occidentales depuis l'antiquité dont l'imagination picturale prend fatalement la forme d'un réalisme tangible, elle voulut que ces rêves fussent positivement matérialisés, dans tous leurs détails. Le sentiment puritain, lui aussi, se reconnaissait dans un rendu d'une méticuleuse probité artisanale. D'où l'équivoque touchante et lamentable de l'art préraphaélite — ces Béatrice diaphanes couchées parmi l'herbe stéréoscopique; d'où l'esthétique ruskinienne, si féconde par son opposition à l'académisme classique, si néfaste

par son détachement de la vie contemporaine au profit d'un passéisme médiéval. Leur double prestige persista auprès du public, sinon auprès des artistes et des critiques, tant que l'Ile demeura imperturbable. Il a fallu la première guerre mondiale, le contact brutal avec la vie et l'effritement de la quiétude victorienne pour que la bourgeoisie anglaise s'ouvrît aux attraits sensuels venant de l'étranger et trouvât dans les motifs familiers de la fin du XIX^e^ siècle une saveur nostalgique. Elle se laissa toucher par la couleur impressionniste et elle vit dans les parties de canotage et les loges de théâtre des images enveloppées du parfum du passé, dignes de remplacer les rêveries préraphaélites. Ce n'est peut-être pas un hasard si, à partir de 1920, les grandes et les petites collections anglaises accueillent facilement les Impressionnistes et si Roger Fry revient sur son jugement et déclare que ces peintres représentaient toujours pour lui le seul art vital du début de notre siècle. C'est alors que la vision change en Angleterre et que l'homme que nous célébrons ici confesse d'être « l'un de ceux qui vivent surtout par l'œil ». C'est alors seulement que cette peinture qui renonce à toute allusion intellectuelle ou sentimentale, qui ne vit elle aussi que par le regard, peut conquérir ce pays.

L'exposition de l'Orangerie réunit pour la première fois, depuis 1948, l'ensemble de la collection Courtauld dispersée entre l'Institut Courtauld, la National Gallery, la Tate Gallery et plusieurs héritiers de ce grand mécène. Cet ensemble a été l'objet d'une somptueuse publication due aux soins de Paul Jamot et de Percy Moore Turner. En 1954, la collection entière a été cataloguée à nouveau d'une manière très complète par M. Douglas Cooper. Nul mieux que lui ne pouvait rédiger le présent catalogue. On y verra l'essentiel des notices de 1954, cependant corrigées et augmentées par leur auteur, chercheur infatigable et d'une conscience exemplaire. De sorte que ce catalogue n'est point une simple réédition réduite du grand volume de l'année précédente, mais un travail original désormais indispensable à l'étude sérieuse des tableaux de la collection Courtauld. On a cru intéressant de faire suivre la des-

cription des peintures et des dessins par la publication intégrale d'un ensemble de lettres adressées par Cézanne à Emile Bernard, entre 1904 et 1906. En effet, leur leçon telle qu'elle a été connue jusqu'à présent comportait quelques défauts. Ce sont des lettres admirables écrites par le vieux maître peu de temps avant sa mort et elles touchent à des problèmes essentiels de l'art de notre siècle. Avec son rare discernement, Courtauld n'a pas manqué de joindre à sa collection ces documents historiques de premier ordre.

M. Anthony Blunt, Directeur de l'Institut Courtauld, qui, secondé par M. Cooper, a organisé et composé cette exposition, a bien voulu donner pour ce catalogue une étude sur la personnalité de collectionneur de Samuel Courtauld.

La mémoire de ce grand amateur évoque celle d'un de ses amis et qui fut du Louvre. S'il était toujours parmi nous, Paul Jamot eût été le plus digne et le mieux doué pour présenter cette collection qu'il aimait et qu'il connaissait si bien.

Charles STERLING,
Conservateur au Département des Peintures du Musée du Louvre.

SAMUEL COURTAULD COLLECTIONNEUR

Samuel Courtauld fit plus que quiconque pour faire comprendre et admirer en Angleterre la peinture française de la fin du XIX^e^ siècle. D'autres, comme Roger Fry, par leurs écrits, livrèrent bataille en faveur des Post-Impressionnistes et contribuèrent ainsi à vaincre les préjugés qui existaient en Angleterre contre toutes les formes de la peinture d'avant-garde. Mais Courtauld se trouvait dans la position exceptionnelle de comprendre et d'aimer les œuvres impressionnistes et post-impressionnistes, d'avoir les moyens d'en posséder, et de donner aux institutions publiques la possibilité d'en acquérir. Pendant plus d'un quart de siècle, il mena une véritable croisade pour montrer au public anglais cette peinture qu'il admirait tant. Sa donation à la Tate Gallery, en 1923, de 50.000 livres, permit aux Trustees d'acquérir des chefs-d'œuvre de Cézanne, Seurat, Van Gogh et autres. Et, en 1931, il fit suivre ce geste généreux d'un autre plus splendide encore en fondant l'Institut qui porte son nom et en le dotant d'une grande partie de la collection personnelle qu'il était en train de former. Ainsi le public anglais fut-il à même de voir des spécimens de premier ordre d'un genre de peinture qui, jusqu'à présent, n'était pas représenté ou presque, dans les galeries publiques, et fort peu dans les collections privées.

La National Gallery, en 1916, avait accepté (à contre-cœur) les tableaux légués par Sir Hugh Lane, des collectionneurs particuliers anglais avaient commencé à acheter des tableaux d'artistes français de la fin du XIX^e siècle, mais rien n'avait été entrepris avec une ampleur comparable à celle du plan mis en œuvre par Courtauld.

Courtauld descendait d'une famille protestante française originaire de l'Ile d'Oléron, qui, après la Révocation de l'Edit de Nantes, avait quitté la France pour s'établir en Angleterre. Pendant plusieurs générations, les Courtauld furent de florissants orfèvres, puis, au début du XIX^e siècle, ils fondèrent une petite manufacture de soie dans l'Essex. A cette époque, ils appartenaient à la secte des Unitaires et entretenaient des rapports amicaux avec quelques intellectuels, tels que Samuel Rogers, mais rien ne les distinguait particulièrement des centaines d'autres Anglais de la classe moyenne, cultivés, aisés et sérieux.

Pendant la première guerre mondiale, cependant, la manufacture s'agrandit considérablement et, la paix revenue, elle entreprit aussitôt la fabrication de la soie artificielle qui devint rapidement la plus importante affaire de ce genre. C'est à Samuel Courtauld lui-même qu'était dû en grande partie ce développement. Il connaissait à fond, à la fois la partie technique et la partie commerciale de cette production, ayant été rompu dès sa jeunesse à ses différents problèmes. Cette connaissance approfondie, jointe à des convictions et des idées avancées au sujet des relations entre patrons et ouvriers, conduisit Courtauld à un certain nombre d'expériences sociales d'importance qu'il tenta à l'intérieur de sa firme.

Depuis son enfance, Samuel Courtauld avait été élevé dans

le respect des arts, mais d'une manière assez conformiste. Ses visites à la National Gallery et au British Museum avaient été dictées plutôt par un sentiment du devoir que par un réel intérêt, et ce n'est que lorsqu'il visita l'Italie après son mariage qu'il commença à saisir la vraie signification de la peinture des maîtres anciens. A cette époque, il n'avait pas les moyens, et sans doute pas encore le goût, de devenir collectionneur, mais à la fin de la première guerre mondiale ses yeux s'ouvrirent à la peinture française de la fin du XIX^e siècle, devant les tableaux de la donation Lane, et devant ceux qu'il put voir dans des expositions à Londres. Il se rendit compte aussitôt que c'était là un genre de peinture proche de son cœur et dont il était encore possible de former une collection. Au cours des dix années qui suivirent, il acheta sur une grande échelle, et c'est pendant cette période que furent acquises la plupart des œuvres exposées ici.

Jamais Courtauld n'acheta de tableaux par snobisme, mais seulement parce qu'il les aimait; il en résulta une collection marquée d'un sceau tout à fait personnel. Il pensait que seule la bonne peinture ouvre aux spectateurs un domaine particulier de l'imagination. Aussi ne s'intéressa-t-il jamais à l'habileté technique ni à la virtuosité, et négligea-t-il la peinture dans laquelle l'élément intellectuel dominait l'imagination jusqu'à l'anéantir. Les peintres qu'il admirait le plus parmi les maîtres anciens, étaient Titien, Giovanni Bellini, Rembrandt et Corrège; il est donc naturel que ses goûts se soient rapidement portés, parmi les maîtres du XIX^e siècle, vers Renoir, Manet et Degas, et en dernier ressort, peut-être plus profondément encore, vers Cézanne et Seurat.

J'ai parlé de croisade *pour décrire les activités de Courtauld*

dans le monde des arts et ce mot est exactement celui qui s'impose. Il sentait que, étant assez heureux pour acquérir les tableaux qu'il aimait, il devait procurer aux autres l'occasion de partager son plaisir. Tout d'abord cela présenta de grandes difficultés parce que l'opinion publique se montrait toujours assez opposée à l'Impressionnisme et carrément hostile à ce qui lui succéda. En conséquence, Courtauld garda pendant plusieurs années la plupart de ses trésors dans son domicile personnel, pendant que le goût du public se transformait peu à peu sous l'influence des achats faits, grâce à sa donation, par la Tate Gallery. Mais en 1931, il réalisa une nouvelle phase de son plan en fondant l'Institut d'Art Courtauld, et en donnant un grand nombre de ses peintures ainsi que son magnifique hôtel bâti, en 1777, pour la comtesse de Home, par Robert Adam, à un Trust fondé au profit de l'Université. De cette façon, ses tableaux devinrent accessibles à tous ceux qui étaient désireux de les voir; et ce premier stade aurait dû être suivi d'un second, car l'Université de Londres devait élever pour l'Institut Courtauld un nouveau bâtiment avec des galeries où les tableaux auraient été admirablement exposés et qui auraient été plus régulièrement ouvertes au public. La guerre empêcha la réalisation de ce projet, mais il y a tout lieu d'espérer qu'il pourrait être mis à exécution dans un proche avenir.

La fondation de l'Institut devait, dans l'esprit de Courtauld, compléter ses bienfaits à la Tate Gallery. Courtauld savait trop bien, par une amère expérience, que l'ignorance peut empêcher d'apprécier certains genres de peinture, et que la propagation d'une solide connaissance des arts remplirait deux fonctions importantes : premièrement, combler une lacune de l'enseignement universitaire; deuxièmement, éduquer l'opinion publique. Pour atteindre ce

double but, l'Institut fait partie intégrante de l'Université de Londres, et donne aux étudiants, depuis vingt-quatre ans, une formation qui leur permet, soit d'embrasser la profession de conservateur de musées, soit d'enseigner l'Histoire de l'Art; en même temps, il organise des conférences moins spécialisées qui s'adressent à un plus vaste public. Courtauld lui-même resta jusqu'à sa mort intimement lié à l'Institut, témoignant le plus profond intérêt pour toutes ses activités et donnant son avis sur les questions qui se posaient, nombreuses et souvent épineuses. Après sa mort, en décembre 1947, sa fille, Mrs R.A. Butler, maintint les relations avec l'Institut, lequel profita grandement de sa sagesse et de son enthousiasme jusqu'à sa disparition prématurée, en décembre 1954.

Dans les dernières années de sa vie, Courtauld donna à sa collection une direction nouvelle en acquérant un certain nombre de peintures et de dessins des maîtres anciens, entre autres une importante madone italienne du début du XV^e^ siècle, une brillante esquisse de Véronèse, et un émouvant et énigmatique portrait attribué à Corrège.

A sa mort, Courtauld légua un nouvel ensemble d'importantes peintures au Trust, appelé Home House Society, qu'il avait créé pour gérer son hôtel et sa collection, au profit de l'Université. En même temps, il laissa un certain nombre d'œuvres d'art à sa fille, feue Mrs R.A. Butler, et à quelques autres particuliers dont les noms sont mentionnés dans ce catalogue.

L'année suivante, on organisa à la Tate Gallery une exposition comprenant toutes les œuvres qui avaient appartenu à Courtauld personnellement et celles que la Tate Gallery avait pu acquérir

grâce à ses dons. A quelques exceptions près, le plan de la présente exposition est très proche de celle qui fut organisée en 1948. Quelques œuvres secondaires n'y sont pas comprises, tandis que l'état de conservation de trois tableaux importants a empêché leur transport : ce sont Argenteuil *de Manet,* La Yole *de Renoir, et malheureusement* La Baignade à Asnières *de Seurat, dans laquelle il faut peut-être voir la pièce capitale de toute la collection.*

En dépit de ces exceptions, l'exposition donnera une image complète de la collection. Elle permettra, espérons-le, d'imaginer le choc que le goût de Samuel Courtauld produisit sur un public nullement préparé, à l'époque, à comprendre et à apprécier le genre de peinture qu'il aima avec tant d'enthousiasme.

Anthony BLUNT,
Directeur de l'Institut d'Art Courtauld.

CATALOGUE

par Douglas Cooper

Traduction de Mme Madeleine Dreyfus-Bruhl,
Chargée de mission au Département des Peintures
du Musée du Louvre.

La mention : *Catalogue Cooper* renvoie à l'ouvrage *Douglas Cooper, The Courtauld Collection*, éd. *University of London, The Athlone Press, 1954*. On y trouvera indication des publications et des expositions qui concernent les œuvres exposées ici et qui sont antérieures à 1954. Celles qui sont postérieures sont indiquées dans le présent catalogue.

INDEX DES ARTISTES

Bonnard, Cat. 1. Pl. 85.
Boudin, Cat. 2. Pl. 10.
Cézanne, Cat. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 70, 71, 72. Pl. 36 à 50.
Corot, Cat. 15. Pl. 3.
Daumier, Cat. 16, 17, 73, 74. Pl. 4 à 7.
Degas, Cat. 18, 19, 20, 21, 22, 23, 75. Pl. 29 à 35.
Forain, Cat. 76, 77, 78. Pl. 65, 66.
Gauguin, Cat. 24, 25, 26. Pl. 51 à 53.
Guys, Cat. 79, 80. Pl. 8, 9.
Ingres, Cat. 81, 82. Pl. 1, 2.
Manet, Cat. 27, 28, 29, 30, 83. Pl. 11 à 15.
Matisse, Cat. 84-85. Pl. 89, 90.
Modigliani, Cat. 31. Pl. 83.
Monet, Cat. 32, 33, 34, 35. Pl. 16 à 19.
Picasso, Cat. 36, 86, 87. Pl. 86 à 88.
Pissarro, Cat. 37, 38. Pl. 21, 22.
Renoir, Cat. 39, 40, 41, 42, 43, 44. Pl. 23 à 28.
Rodin, Cat. 88, 89. Pl. 80, 81.
Rousseau H., Cat. 45. Pl. 82.
Seurat, Cat. 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56. Pl. 67 à 77.
Signac, Cat. 57, 90. Pl. 78, 79.
Sisley, Cat. 58. Pl. 20.
Toulouse-Lautrec, Cat. 59, 60, 61, 91. Pl. 61 à 64.
Utrillo, Cat. 62. Pl. 84.
Van Gogh, Cat. 63, 64, 65, 66, 67, 68, 92. Pl. 54 à 60.
Vuillard, Cat. 69.

PEINTURES

PIERRE BONNARD
(1867-1947)

1. LE BALCON BLEU.

Planche 85.

Vue du jardin de l'artiste à Vernon.

Toile. H. 0,53; L. 0,77. Signé en bas à gauche : *Bonnard.*
Peint en 1927.

Prov. : Bernheim-Jeune, Paris ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 2, pl. 64.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

EUGÈNE BOUDIN
(1824-1898)

2. LA PLAGE DE TROUVILLE.

Planche 10.

Cette peinture aurait figuré dans une vente de tableaux à La Haye en 1925 ou 1926. On n'a pu identifier cette vente.

Bois. H. 0,125; L. 0,245. Signé en bas à gauche : *E. Boudin.*
Daté en bas à droite : *Trouville. 75.*
Peint à Trouville en 1875.

Prov. : ?; Louis de Wild, La Haye (1926); Knoedler, Londres; Samuel Courtauld, Londres (juillet 1926).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 4, pl. 2.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

PAUL CÉZANNE
(1839-1906)

3. L'ÉTANG DES SŒURS, A OSNY, PRÈS DE PONTOISE.

Planche 36.

Peint lors du séjour que Cézanne fit avec Pissarro à Pontoise en 1877. Cette peinture a été cataloguée sous le nom erroné de *Bois des Sœurs.*

Toile. H. 0,605; L. 0,74. Non signé.
Peint en 1877.

Prov. : Camille Pissarro, Paris ; Alphonse Kann, Saint-Germain-en-Laye ; Galerie Barbazanges, Paris ; Reininghaus, Vienne ; Galerie Barbazanges, Paris ; Alex. Reid, Glasgow ; Agnew, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (juillet 1923).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 6, pl. 4 ; D. Cooper, *Two Cezanne Exhibition* I, *Burlington Magazine*, vol. XCVI, novembre 1954, p. 349.

Exp. : Cézanne, Edimbourg et Londres, août-septembre 1954, n° 16.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

4. FERME EN NORMANDIE : LE CLOS.
Planche 37.

Venturi date ce tableau de 1885-86 ce qui paraît bien tard, à en juger par la facture et la tonalité. Au point de vue du style ce tableau ressemble au *Petit Pont* (Musée du Louvre, autrefois coll. Molyneux, Paris) que Venturi situe vers 1882-85, mais qui semble antérieur à cette date. Peint avec un certain empâtement par touches parallèles, la *Ferme en Normandie* doit être nettement antérieure à la *Route tournante à la Roche Guyon* (Smith College Museum of Art, Northampton, Mass.) qui date certainement de juin-juillet 1885.

Toile. H. 0,495; L. 0,657. Non signé.
Peint vers 1880.

Prov. : Victor Chocquet, Paris ; Vente Chocquet, 1, 3, 4 juillet 1899, n° 11 (sous le nom de l'*Eté*) ; Ambroise Vollard, Paris ; Bignou, Paris ; Reid et Lefèvre, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (juillet 1937).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 7 ; D. Cooper, *Two Cezanne Exhibitions* II, *Burlington Magazine*, vol. XCVI, décembre 1954, p. 378.

Exp. : Cézanne, Edimbourg et Londres, août-septembre 1954, n° 30.

Christabel, Lady Aberconway. Londres.

5. PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME.
Planche 42.

Ce n'est que par déduction que l'on peut dater ce tableau vers 1880-82. L'artiste paraît avoir à peu près le même âge que dans le portrait dessiné par Renoir daté de 1880, et dont Cézanne peignit une copie. Par le style, le tableau présent est assez proche des peintures de l'Estaque (par exemple Venturi, n° 397), commencées en 1882, et aussi de l'auto-portrait signé (Venturi, n° 368) qui est à Moscou. Venturi suppose que le papier peint du fond pourrait être celui de la maison de l'artiste à Melun (1879-80) ou celui du 67, rue de l'Ouest à Paris (1880-81). Ce même papier apparaît dans quelques autres tableaux (voir Venturi, *Cézanne*, n°° 356, 358, 363, 364). Ce tableau a parfois été appelé *Cézanne chauve*.

Juan Gris a fait d'après ce tableau un dessin au crayon (daté 1916; coll. Richard S. Davis, Minneapolis).

Toile. H. 0,37; L. 0,29. Non signé.
Peint vers 1880-82.

Prov. : Acheté à l'artiste par Bernheim-Jeune en 1902 ; Percy Moore Turner, Londres.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 8, pl. 6 ; D. Cooper, *Two Cezanne Exhibitions* I, *Burlington Magazine*, vol. XCVI, novembre 1954, p. 349.

Exp. : Cézanne, Edimbourg et Londres, août-septembre 1954, n° 21.

Tate Gallery (Fonds Courtauld, 1926). Londres.

6. VUE SUR L'ESTAQUE.

Planche 38.

L'Estaque est située sur la côte, dans la banlieue ouest de Marseille, distante d'une vingtaine de kilomètres d'Aix-en-Provence. Cézanne s'y réfugia pendant la guerre de 1870, et c'est de cette époque que datent les premières peintures qu'il y exécuta. Par la suite, il y revint souvent pour peindre : 1876, 1878, 1882 (en compagnie de Renoir), 1883, 1885 et en 1889-90. Renoir écrivant à Durand-Ruel le 23 janvier 1882, parle de « l'Estaque un petit endroit comme Asnières mais au bord de la mer » (Venturi, *Archives*, Vol. 1, p. 118).

Toile. H. 0,71; L. 0,577. Non signé.
Probablement peint en 1885.

Prov. : Denys Cochin, Paris ; Durand-Ruel, Paris ; Galerie Matthiesen, Berlin ; E. Goeritz, Berlin ; Thannhauser, Paris ; Wildenstein, Paris et Londres ; Samuel Courtauld, Londres (novembre 1936).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 9, pl. 5.

Exp. : Cézanne, Edimbourg, août 1954, n° 34.

The Rt. Hon. R.A. Butler, M.P., P.C. Londres.

7. PAYSAGE ROCHEUX.

Planche 39.

Le *motif* n'a pu être identifié.
Venturi a donné à ce tableau la date de 1886-90. Mais par le style, il se rapproche des n°s 433, 436, 452 et 455 du catalogue Venturi, auxquels, on peut, avec raison, assigner la date de 1885-87.

Toile. H. 0,65; L. 0,825. Non signé.
Peint en 1885-87.

Prov. : Walter Halvorsen, Oslo et Paris ; Leicester Galleries, Londres.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 10, pl. 8.

Exp. : Cézanne, Edimbourg et Londres, août-septembre 1954, n° 38 (repr.).

Tate Gallery (Fonds Courtauld, 1926). Londres.

8. GRANDS ARBRES AU JAS DE BOUFFAN.

Planche 40.

Le Jas de Bouffan était le nom de la propriété que possédait le père de Cézanne aux environs d'Aix-en-Provence. Elle appartint plus tard à Cézanne lui-même. Le jardin fournit au peintre de nombreux motifs.

Toile. H. 0,647; L. 0,795. Non signé.
Peint vers 1885-87.

Prov. : Ambroise Vollard, Paris ; Paul Rosenberg, Paris ; Samuel Courtauld, Londres (1924).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 11, pl. 4 ; D. Cooper, *Two Cezanne Exhibitions* II, *Burlington Magazine*, vol. XCVI, décembre 1954, p. 379 ; D. Cooper, *Au Jas de Bouffan*, *L'Œil*, n° 2, février 1955.

Exp. : Cézanne, Edimbourg et Londres, août et septembre 1954, n° 33.

Institut Courtauld (*Home House*). *Londres.*

9. LA MONTAGNE SAINTE-VICTOIRE.

Planche 41.

Un des *motifs* favoris de Cézanne. On en connaît une variante, de la même époque (Venturi, n° 455, Phillips Memorial Gallery, Washington). Une aquarelle d'une composition analogue (*Catalogue de l'Exposition Cézanne*, Orangerie, Paris, 1936, n° 122, repr. pl. XXXIX) appartenait auparavant à la collection Paul Cézanne fils, et passait pour avoir été exécutée vers 1888.

Toile. H. 0,66; L. 0,90. Signé en bas à droite : *P. Cézanne.*
Peint vers 1886-88.

Prov. : Donné par l'artiste en 1896 à Joachim Gasquet, Aix-en-Provence ; Bernheim-Jeune, Paris ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1925).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 12, pl. 9 ; D. Cooper, *Two Cezanne Exhibitions* II, *Burlington Magazine*, vol. XCVI, décembre 1954, p. 379.

Exp. : Cézanne, Edimbourg et Londres, août-septembre 1954, n° 39.

Institut Courtauld (*Home House*). *Londres.*

10. POT DE FLEURS ET POIRES.

Planche 44.

La date donnée par Venturi 1890-94 paraît trop tardive. A en juger par la touche et la couleur, il est peu vraisemblable que cette peinture soit postérieure à 1890.

On a pensé que ce tableau pouvait être celui qui figura dans la vente Hoogendijk, Amsterdam, 21-22 mai 1912, n° 8 (*Pot de Fleurs*) ; mais les dimensions données dans le catalogue de cette vente (0,21 × 0,305) diffèrent trop de celles de notre tableau pour que cette identification soit probable.

Toile. H. 0,45; L. 0,54. Non signé.
Peint vers 1888-90.

Prov. : C. Hoogendijk, Amsterdam ; Paul Rosenberg, Paris ; Marquis de Rochecouste, Paris ; Galerie Barbazanges, Paris ; Bignou, Paris ; Reid et Lefèvre, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (janvier 1928).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 13, pl. 10 ; D. Cooper, *Two Cezanne Exhibitions* II, *Burlington Magazine*, vol. XCVI, décembre 1954, p. 379.

Exp. : Cézanne, Edimbourg et Londres, août-septembre 1954, n° 40.

Institut Courtauld (*Home House*). *Londres.*

11. LES JOUEURS DE CARTES.

Planche 48.

Il existe cinq versions de ce sujet qui semble avoir beaucoup retenu Cézanne après 1890. Trois de ces tableaux (Venturi n°° 556-558), quoique de taille différente, sont à peu près identiques et ne contiennent que deux personnages : le présent tableau, un autre dans la collection Pellerin (qui ne diffère du présent que par un reflet sur la bouteille), et un troisième au Musée du Louvre (Coll. Camondo). Les deux autres versions (Venturi n°° 559 et 560) sont plus grandes et contiennent trois joueurs ainsi que des spectateurs (Coll. Stephen C.Clark, New-York, et Fondation Barnes, Merion, Pa. U.S.A.). En plus de ces cinq peintures Cézanne peignit et dessina un certain nombre d'études plus ou moins achevées des personnages isolés, dans différentes poses (voir le n° 12 du présent catalogue). Les études pour le personnage de gauche de ce tableau sont : Venturi n°° 564, 566, 1088 et 1482; pour celui de droite : Venturi n°° 567, 684, 686, 688, 690, 1087 et 1483. En outre il existe une grande étude au crayon pour le personnage de droite, non cataloguée par Venturi (ancienne collection Vollard; maintenant à la galerie Matthiesen, Londres).

Toile. H. 0,60; L. 0,73. Non signé.
Peint vers 1892.

Prov. : Paul Cassirer, Berlin ; Dr Julius Elias, Berlin ; J.B. Stang, Oslo ; Alfred Gold, Berlin ; Samuel Courtauld, Londres (avril 1929).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 14, pl. 10; D. Cooper, *Two Cezanne Exhibitions* II, *Burlington Magazine*, vol. XCVI, décembre 1954, p. 380.

Exp. : Cézanne, Edimbourg et Londres, août-septembre 1954, n° 52.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

12. L'HOMME A LA PIPE.

Planche 48.

Le même modèle a servi pour le personnage de gauche des *Joueurs de Cartes* (n° 11 du présent catalogue). C'était un jardinier, simple paysan qui posa à plusieurs reprises pour Cézanne. Coquiot (*Paul Cézanne*, Paris, 1919, p. 97) l'appelle le sieur Paulet, tandis que G. Rivière (*Le Maître Paul Cézanne*, Paris, 1923, p. 217) le nomme : « le père Alexandre ». On connaît encore, de ce modèle, un autre portrait à l'huile (Venturi n° 566), un dessin au crayon (Venturi n° 1482) et une aquarelle (Venturi n° 1088).

Toile. H. 0,73; L. 0,60. Non signé.
Peint vers 1892.

Prov. : Ambroise Vollard, Paris ; Paul Gallimard, Paris ; Galerie Barbazanges, Paris ; Bignou, Paris ; Reid et Lefèvre, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (10 octobre 1927).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 15, pl. 7 ; D. Cooper, *Two Cezanne Exhibitions* II, *Burlington Magazine*, vol. XCVI, décembre 1954, p. 380.

Exp. : Cézanne, Edimbourg et Londres, août-septembre 1954, n° 51.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

13. **NATURE MORTE AVEC L'AMOUR EN PLATRE.**
Planche 46.

Le même amour en plâtre (d'après un original autrefois attribué à Puget mais non identifié) apparaît dans une autre nature morte, plus grande, de la même période (Venturi n° 707; Musée National, Stockholm); il figure aussi dans une esquisse à l'huile (Venturi n° 711) et dans plusieurs dessins et aquarelles (Venturi 1081-1084 et 1457-1465).

Dans le fond du présent tableau, on voit, posée par terre, une toile représentant une sculpture appelée *L'Ecorché* et autrefois attribuée à Michel-Ange. Cette sculpture a été peinte par Cézanne à l'huile (Venturi 709) et dessinée trois fois (Venturi 1317, 1453 et 1586). A comparer également, une série de neuf dessins (de 1880 environ) d'après le plâtre de cette figure, dans un carnet qui appartient à l'Art Institute de Chicago (publié en *fac-simile* par Curt Valentin, New-York, 1951, avec un commentaire de Carl Schniewind).

Les deux pommes dans la draperie bleue, qui apparaissent dans un tableau posé par terre à l'extrême gauche, se retrouvent dans la *Bouteille de Peppermint* de Cézanne (Venturi 625, coll. Chester Dale) qui date de 1894. La même draperie bleue a été employée pour compléter la nature morte qui se trouve disposée sur la table au premier plan.

Papier marouflé sur bois. H. 0,70; L. 0,57. Non signé.
Peint vers 1895.

Prov. : Bernheim-Jeune, Paris ; Dr G. Jebsen, Oslo ; Paul Rosenberg, Paris ; Alex. Reid, Glasgow ; Agnew, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1923).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 16, pl. 11 ; D. Cooper, *Two Cezanne Exhibitions* II, *Burlington Magazine*, vol. XCVI, décembre 1954, p. 380.

Exp. : Cézanne, Edimbourg et Londres, août-septembre 1954, n° 50 (repr. en couleur).

Institut Courtauld (Home House). Londres.

14. **LE LAC D'ANNECY.**
Planche 47.

Cette vue du lac d'Annecy est prise à Talloires et montre le château de Duingt avec sa tour ronde.

Toile. H. 0,65; L. 0,81. Non signé.
Peint à Talloires en juillet 1896.

Prov. : Ambroise Vollard, Paris ; C. Hoogendijk, Amsterdam ; Paul Rosenberg, Paris ; Marcel Kapferer, Paris ; Bernheim-Jeune, Paris ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (janvier 1926).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 17, pl. 12.

Exp. : Cézanne, Edimbourg et Londres, août-septembre 1954, n° 55 ; *Cézanne*, Oslo, novembre 1954, n° 23.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

JEAN-BAPTISTE-CAMILLE COROT
(1796-1875)

15. **UN ÉTANG SOUS BOIS SUR LA CREUZE (MORBIHAN).**
Planche 8.

Selon le catalogue Jamot-Turner, ce tableau aurait figuré sous le

n° 11, dans une vente (dont on ignore le lieu) le 15 juin 1899. On n'a pu identifier cette vente.

Toile. H. 0,31; L. 0,26. Signé en bas à gauche : *Corot.*
Peint vers 1855.

Prov. : Prévost, Paris ; Vente Prévost, Paris, 24 mai 1887, n° 18 (reprod.) ; acheté par Turquois, Paris ; ? ; A.A. Hannay, Londres ; W.B. Paterson, Londres ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (juillet 1929).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 18, pl. 1.

Christabel, Lady Aberconway. Londres.

HONORÉ DAUMIER
(1808-1879)

16. SAUVETAGE.
Planche 4.

Le même groupe figure dans deux autres tableaux (Fuchs, planches 64 a et b). Esquisse.

Toile. H. 0,34; L. 0,28. Non signé.
Peint vers 1860.

Prov. : M. Camentron, Paris ; E. Blot, Paris ; Vente E. Blot, Paris, 10 mai 1906, n° 23 ; Druet, Paris ; Holzmann, Berlin ; Galerie Matthiesen, Berlin ; Bernheim-Jeune, Paris ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1929).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 19, pl. 2 ; J. Adhémar, *Honoré Daumier*, Paris, 1954, n° 120 et repr. (daté 1860-1862 ; avec provenance différente).

Christabel, Lady Aberconway. Londres.

17. DON QUICHOTTE ET SANCHO PANÇA.
Planche 7.

Don Quichotte était un des livres de chevet de Daumier dès avant 1848. On connaît au moins une trentaine de peintures et dessins représentant des scènes de cet ouvrage. Le premier de ces tableaux qui fut exposé représentait *Don Quichotte et Sancho Pança se rendant aux noces de Gamache* (Salon de 1851). Il est à noter que l'édition de *Don Quichotte* illustrée par Gustave Doré parut en 1863. Daumier en était très impressionné et a peint plusieurs tableaux inspirés par cet ouvrage entre 1865 et 1870.

Les peintures de Daumier ne peuvent être datées avec certitude; on en connaît quelques-unes de 1832 environ, mais il semble ne pas avoir beaucoup peint avant 1845.

Toile. H. 1,00; L. 0,81. Non signé.
Peint vers 1865.

Prov. : Ambroise Vollard, Paris ; Paul Rosenberg, Paris ; Bignou, Paris ; Lefèvre et Son, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (mai 1923).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 20, pl. 3.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

EDGAR DEGAS
(1834-1917)

18. PETITES FILLES SPARTIATES PROVOQUANT DES GARÇONS.
Planche 29.

On connaît plusieurs esquisses et dessins se rapportant à ce tableau : 2e Vente Degas, Paris, 11 décembre 1918, n° 7 (réapparu à la vente René de Gas, Paris, 10 novembre 1927, n° 76), reproduit dans les deux catalogues : une esquisse à l'huile; 2e Vente Degas, Paris, 11 décembre 1918, n° 45 repr. : une esquisse à l'huile (Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.); 1re Vente Degas, Paris, 6 mai 1918, n° 62, repr. : une esquisse à l'huile du groupe des garçons (Musée National, Oslo); 3e Vente Degas, Paris, 7 avril 1919, n° 31, repr. : une esquisse à l'huile pour le groupe des filles (plus tard dans la collection Georges Viau) (respectivement catalogue Lemoisne, n°s 71 à 74); Vente René de Gas, Paris, 10 novembre 1927, n° 24 a : un dessin à la craie de la jeune fille du premier plan, repr. Une esquisse à l'huile (0,23 × 0,31) du garçon accroupi, correspondant de très près au personnage du tableau définitif, est maintenant au Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.; on connaît aussi un dessin préparatoire pour cette esquisse (de la même taille et mise au carreau, mais où le jeune garçon porte des cheveux longs et une draperie autour des reins (Vente Zayas, New-York, 23 mars 1923, n° 69). Deux autres dessins se rapprochent évidemment de celui catalogué par Lemoisne sous le n° 71 : un dessin inversé pour le groupe du fond, et une étude de draperie (peut-être d'après un modèle antique) vraisemblablement utilisée pour la jeune fille au premier plan à gauche (4e Vente Degas, Paris, 2 juillet 1919, n°s 92 a et 86 a, repr.). Trois autres dessins au crayon (tous inédits et de dimensions inconnues) restèrent après les ventes en la possession de la famille Degas; ce sont : une étude de jambes, une autre de draperie, et une troisième, de jambes d'un personnage marchant avec une draperie flottante (n°s provisoires du catalogue encore inédit de dessins de Degas par Lemoisne : 2282, 2283 et 2280). Enfin il existe une esquisse au crayon pour la composition entière qui montre dans le fond un bâtiment carré avec un toit pointu. (Lemoisne, n° provisoire 2276; cf. Lemoisne n° 71).

Le titre donné ici à ce tableau et qui est emprunté au catalogue de la 5e exposition Impressionniste, situe suffisamment le sujet, mais une phrase dans un des carnets de Degas à la Bibliothèque Nationale (Cabinet des Estampes, DC 327. D. rés, fol. 202) explique davantage la scène : « Jeunes filles et jeunes garçons luttant dans le Plataniste, sous les yeux de Lycurgue vieux à côté des mères ». Cette note permettrait d'identifier les personnages du second plan (Lycurgue étant à droite du groupe), mais n'expliquerait pas la signification de l'ensemble. Plutarque, dans sa *Vie de Lycurgue*, montre celui-ci ordonnant aux jeunes filles spartiates de pratiquer la lutte entre elles. Mais d'autres auteurs antiques (par ex. Euripide, *Andromaque;* ou Ovide, *Héroïdes;* ou Properce, *Elégies;* ou Athenée, *Le Banquet des Sophistes* écrivent qu'elles luttaient parfois également contre des garçons. Pausanias parle de garçons luttant dans le Bosquet de Platanes aux alentours de Sparte (voir sa *Description de la Grèce*). Dans ce tableau cependant, les jeunes filles provoquent de toute évidence les garçons à la lutte. C'est une conception que Degas peut avoir emprunté à Plu-

tarque (*Vies*, traduction de Dacier, 1778, Vol. 1, p. 252) : « à certaines fêtes solemnelles, elles lançoient à propos des traits de raillerie, qui piquoient jusqu'au vif ceux qui avoient mal fait leur devoir »; d'autre part Degas a pu s'inspirer de sources non classiques, notamment du chapitre XLVII du *Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce* par l'abbé Barthélémy (1788) qui contient ce passage : « Les filles de Sparte ne sont point élevées comme celles d'Athènes... on leur apprend... à lutter entre elles... à faire tous leurs exercices sans voiles et à demi nues, en présence des rois, des magistrats et de tous les citoyens, sans en excepter même les jeunes garçons, qu'elles excitent à la gloire, soit par leurs exemples, soit par des éloges flatteurs, ou par des ironies piquantes. » Dans le chapitre suivant le vêtement des jeunes filles spartiates est minutieusement décrit.

Une fresque du même sujet, qui fut paraît-il célèbre, a été peinte en 1836 par Giovanni Demin à la Villa Patt, près de Sedico (cf. D. Tessari, *Della Lotta delle Spartane da Giovanni Demin dipinta* (1837); et André Michel, *Histoire de l'Art* (1925), Vol. VIII, 1re partie, p. 208), mais rien ne permet d'avancer que Degas la connaissait. Il faut également mentionner que, lorsque Delacroix projetait la décoration du plafond de la Bibliothèque du Palais-Bourbon en 1844, il fit deux esquisses au crayon pour une composition : *Jeunes Filles de Sparte s'exerçant à la lutte* (Robaut, nos 810 et 811) qui ne fut jamais exécutée. Mais Degas n'a pas pu connaître ces dessins quand il travaillait au présent tableau.

Le catalogue de la 5e exposition Impressionniste (1880) donne à cette peinture la date de 1860, probablement d'après les indications de Degas lui-même; pourtant le tableau est resté en partie inachevé et on y découvre les traces visibles de reprises successives (probablement non postérieures à 1865). Lemoisne pense que la conception du tableau définitif a été préparé par l'esquisse à l'huile (n° 71 de son catalogue), puis par celle du Musée Fogg dans lequel le bâtiment ne figure plus et dont le paysage est plus profond et plus aéré (n° 72). Ceci paraît confirmé par les radiographies qui révèlent (en plus de nombreux repentirs et autres changements de composition invisibles à la lumière normale) que le premier dessin tracé sur cette toile ne montrait pas de différences sensibles avec la composition de l'esquisse du Fogg Art Museum. Par la suite cependant, les personnages ont été considérablement poussés et humanisés. Ainsi, le tableau, tel que nous le voyons actuellement, a dû évoluer depuis une composition classique et artificielle, vers une version finale sans cesse plus vivante et naturaliste. Cette interprétation semble aussi être confirmée par l'examen des dessins préparatoires, dont quelques-uns (surtout ceux des draperies) paraissent être basés sur des études d'après l'antique; alors que deux études à l'huile (Lemoisne, nos 73 et 74) semblent nous révéler les tentatives de l'artiste pour arriver à une expression plus naturaliste.

La phrase du carnet de Degas, citée plus haut, est suivie immédiatement de la parenthèse suivante : (« il y a dans les dessins une sanguine de Pontorme représentant de vieilles femmes assises et disputant en montrant quelque chose »). Le dessin en question est difficile à identifier parce que l'expression « dans les dessins » est obscure, mais il s'agit probablement d'un dessin du Musée du Louvre autrefois attribué à Pontormo (cf. B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago, 1938) Vol. II, n° 2450 comme Rosso, repr. fig. 1004), et exposé dans les galeries du Musée vers 1860 (voir le catalogue de

Reiset). Partant de cette hypothèse, il est permis de penser que Degas se souvenait de cette œuvre du maître italien alors qu'il travaillait au groupe des personnages de l'arrière-plan; d'autant plus qu'il a copié dans une esquisse à l'huile (Lemoisne, n° 53) un dessin du Musée des Offices attribué à Pontormo. A noter également un dessin au crayon *Etudes de Nus* (4e Vente Degas, n° 106 b, repr. (0,40 × 0,27) daté comme beaucoup d'autres « Rome, 1856 » que l'artiste a dû sans doute utiliser quand il travaillait au groupe de jeunes garçons au premier plan à droite. Ce dessin a presque certainement été fait d'après nature, puisque le même modèle apparaît dans plusieurs autres peintures et dessins de la même date (notamment Lemoisne n°s 20-23 et 4e Vente Degas, n°s 69, 70, 97 d). Il faut insister sur le fait que Degas avait une connaissance considérable des auteurs classiques, qu'entre 1854 et 1860 il séjourna fréquemment en Italie et y voyagea beaucoup, que pendant cette période il fit de nombreuses copies (peintures et dessins) d'après des sculptures classiques et des œuvres de maîtres, et qu'il travailla et copia régulièrement au Louvre et au Cabinet des Estampes. G. Jeanniot (*Revue Universelle*, 15 octobre 1933, p. 169) raconte que dans une conversation, Degas remarqua au sujet du rocher escarpé à gauche dans le fond du tableau : « Vous savez bien, c'est du haut de ce rocher-là que les Spartiates précipitaient les enfants venus au monde estropiés ou non viables. Au fond par cette pratique horrible, ils leurs évitaient une vie de souffrances et de honte. »

A partir de la 1re Vente Degas, ce tableau a parfois été appelé *Jeunes Spartiates s'exerçant à la lutte.*

Toile. H. 1.105; L. 1,555. En bas à droite, cachet rouge : *Degas*, Peint à Paris en 1860.

Prov. : 1re vente Degas, Paris, 6 mai 1918, n° 20, repr. ; Seligmann, Paris ; Vente Jacques Seligmann (Works by Degas), New-York, 27 janvier 1921, n° 67, repr. ; Durand-Ruel, New-York et Paris ; Bernheim-Jeune, Paris ; Goupil Gallery, Londres.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 21, pl. 15.

National Gallery (Fonds Courtauld (Tate) 1923). Londres.

19. FEMME A LA FENÊTRE.

Planche 31.

La date de cette peinture peu poussée reste incertaine. Tout d'abord Jamot suggérait 1872-74; mais dans le catalogue de Jamot-Turner la date proposée est 1875, et finalement Lemoisne la situe vers 1875-78. A en juger par le style, cependant, elle paraît bien proche d'ouvrages tels que *La Garde-Malade* de 1872-73 (autrefois dans la collection Cassirer, Amsterdam; Lemoisne n° 303) ou *Madame Olivier Villette* de 1872 (Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.; Lemoisne n° 314). Sickert (dans le *Burlington Magazine*, décembre 1923) cite Degas disant qu'il l'avait peint « pendant le Siège ou juste après », c'est-à-dire vers 1871-72. Ce tableau est devenu beaucoup plus sombre à cause du vernis qu'on a eu l'imprudence de mettre sur une peinture à l'essence faite sur papier.

Papier collé sur toile. Le véhicule employé est de l'essence et pas pas de l'huile. H. 0,62; L. 0,465. Signé en bas à droite : *Degas*. Aussi cachet *Degas* en rouge.

Prov. : Read, Glasgow ; Vente Read (Vente de M. A...), Paris, 10 juin 1898, n° 26 ; Durand-Ruel, Paris ; Mrs Walter Sickert, Londres ; Mrs Cobden-Sanderson, Londres ; Miss M.F.C. Knox, Londres ; Mrs Cobden-Sanderson, Londres ; Leicester Galleries, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1927).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 22, pl. 21.

Exp. : French Paintings from the Courtauld Collection, City Art Gallery, Wakefield, juillet 1955.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

20. PORTRAIT DE CAMILLE MONTEJASI-CICERALE.

Planche 30.

Ce portrait a été connu sous le nom de *Femme assise.* Le modèle, fille aînée de Stéphanie de Gas et du duc de Montejasi-Cicerale, était la cousine de l'artiste. Elle figure également dans une autre toile de Degas, *la Duchesse de Montejasi-Cicerale et ses filles Hélène et Camille* (peint en 1881), actuellement dans la collection David-Weill, Paris. Le présent tableau paraît avoir été retravaillé à plusieurs reprises.

Toile. H. 0,70; L. 0,55. Non signé.
Peint vers 1875.

Prov. : Vincent Imberti, Bordeaux ; Paul Rosenberg, Paris ; French Gallery, Londres.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 23, pl. 14.

Tate Gallery (Fonds Courtauld, 1926). Londres.

21. DEUX DANSEUSES EN SCÈNE.

Planche 32.

Ce groupe de deux danseuses a particulièrement intéressé Degas, puisqu'elles réapparaissent dans des poses à peu près identiques dans trois autres peintures, dont deux sont au Metropolitan Museum, New-York (coll. Havemeyer), et la troisième au Musée du Louvre (coll. Camondo). Chacune de ces peintures représente un ballet en cours de répétition et montre la scène entière avec de nombreux personnages. On connaît un pastel de la principale danseuse (1re Vente Degas n° 114 et repr.). Deux dessins relatifs à l'autre danseuse (avec la position des pieds inversée) sont également connus (2e Vente Degas, n° 101, et 3e Vente Degas n° 41, tous deux repr.). Les numéros correspondants dans le catalogue de Lemoisne (dans le même ordre que ci-dessus) sont respectivement : 400, 494, 340, 426, 427 et 428.

Toile. H. 0,62; L. 0,46. Signé en bas à gauche : *Degas.*
Peint probablement vers 1877.

Prov. : Paul Gallimard, Paris ; Alex. Reid, Glasgow ; Sir James Murray, Aberdeen ; vendu chez Christie's le 29 avril 1927, n° 41 (repr.) ; Knoedler, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (juin 1927).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 24, pl. 19.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

22. MISS LALA AU CIRQUE FERNANDO.

Planche 33.

On connaît plusieurs dessins préparatoires : IIIe Vente Degas, Paris,

7 avril 1919, n° 44, 2 pastels (repr.) qui représentent le personnage seul et sous lesquels on lit : *Miss Lala, 21 Janv. 79,* et *Miss Lala, 19 Janv. 79* (actuellement dans la collection Roger Sauerbach, Paris) ; IV[e] Vente Degas, Paris, 2 juillet 1919, n° 255 (a) et (b) (repr.), deux dessins à la craie noire, l'un représentant le personnage et intitulé *Miss Lala, 25 Janv. 79,* et l'autre représentant un détail du toit (tous deux actuellement au Barber Institute, Birmingham) ainsi que le n° 256 comprenant trois dessins à la craie (repr.) du personnage (le 256(a) fait partie maintenant de la collection d'Alayer, Paris) ; voir aussi le n° 114 du Catalogue Cooper, un pastel (0,61 × 0,475) de Miss Lala daté 24 Janv. 79.

Un carnet de Degas, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale (D.C.327 t.Rés.) contient trois études rudimentaires de l'architecture (fo. 30, 45 et 48) ; un dessin plus poussé, avec des notes de couleurs (fo. 36-7) ; et une esquisse hâtive des jambes de Miss Lala (fo. 18).

On connaît également une esquisse à l'huile sur toile, Vente Mlle J. Fèvre, Nice, 12 juin 1934, n° 137 (plus tard chez Pierre Matisse, New-York). Voir aussi le dessin de Miss Lala dans un carnet de croquis donné par Degas à Ludovic Halévy (*Fac-simile,* Quatre Chemins - Editart, Paris 1949, p. 97). Selon la préface de Daniel Halévy ce serait un des nombreux croquis exécutés par Degas chez son père « au cours de soirées intimes, comme un accompagnement de conversation » dans les années 1880 et suivantes.

Depuis que le nom de cette jeune acrobate a été imprimé par erreur « Lola » dans le catalogue de la quatrième exposition Impressionniste (n° 62), et ensuite par Huysmans dans *l'Art Moderne* (Paris, 1883, p. 119) on a généralement cru que Degas s'était trompé en intitulant ses esquisses « Miss Lala ». Mais en réalité c'est bien l'orthographe originale donnée par Degas qui est correcte. La-La était une négresse ou une mulâtresse qui exécutait des tours de force (voir le *Journal des Débats,* 18 janvier 1879 : « Le Cirque Fernando avec la célèbre négresse Miss La-La, la femme-canon, est la plus grande attraction du jour »). Un exemplaire de l'affiche de son numéro au Cirque Fernando (*Miss LALA surnommée LA FEMME CANON*) est à la Bibliothèque Nationale (voir le catalogue de l'exposition *L'Affiche Française,* Paris, 1953, n° 87). Miss Lala quitta Paris en février 1879 pour s'exhiber à Londres (voir *The Era,* 2 février 1879 : « Miss Lala, the Black Venus, and, as the French call her, *La Mulâtresse-Canon, ... leaves in a fortnight to appear at the Crystal Palace...* ») ; en effet la collection Enthoven au Victoria & Albert Museum possède des programmes du Royal Aquarium, Westminster, pour le 25 mars et le 5 avril 1879 qui la mentionnent : (« 4.45 La! La! in her famous Cannon Feat and the Kaira troupe »). Voir *The Illustrated Sporting and Dramatic News,* 15 mars 1879 et *The Era,* 16 mars 1879, contenant des descriptions de son numéro qui identifient de façon certaine le sujet avec le présent tableau ; voir également une page de dessins par John Jellicoe intitulée : *A Day in the Westminster Aquarium* (exemplaire également dans la collection Enthoven) qui est extraite de l'*Illustrated Sporting & Dramatic News* du 29 mars 1879, et qui contient un croquis de La-La.

Un dessin au crayon (coll. Marcel Guérin, Paris) d'une femme sur un trapèze (0,168 × 0,11) sur lequel Degas a écrit « *Theofila Paira, 24 Janvier 1879* » représente sans doute en réalité un membre de la

troupe Kaïra qui accompagnait La-La, d'autant plus que la date est exactement celle que porte le dessin de Miss La-La (cat. Cooper, n° 114, pl. 17).

Le Cirque Fernando (devenu après 1898 Cirque Medrano) était situé 63, boulevard Rochechouart. Ce cirque servit également de sujet à plusieurs peintures de Toulouse-Lautrec, dont la première en date est de 1888, *Au Cirque Fernando, l'Ecuyère* (Art Institute, Chicago).

Toile. H. 1,175; L. 0,775. Signé en bas à gauche : *Degas.*
Peint à Paris, janvier-avril 1879.

Prov. : Durand-Ruel, Paris (1904) ; Cawthra Mulock, Londres; (Duveen, Londres ?) ; French Gallery, Londres.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 25, pl. 16.

National Gallery (*Fonds Courtauld* (*Tate*), *1925*). *Londres.*

23. DANSEUSES.
Planche 35.

Ce tableau fait partie du même groupe que deux autres peintures à l'huile (1re Vente Degas, Paris, 6 mai 1918, nos 67 et 70; repr.) et deux pastels (Lemoisne, nos 589 et 590). Le tableau définitif de la série paraît être *La Classe de Ballet*, collection Bührle, Zurich (Lemoisne, n° 587). Comparer avec une variante plus tardive : *Répétition au Foyer de la Danse* (Lemoisne, n° 703).

Toile. H. 0,73; L. 0,73. Cachet rouge en bas à gauche : *Degas.*
Inachevé, peint vers 1881.

Prov. : IIe vente Degas, Paris, 11 décembre 1918, n° 30, repr. ; W. Halvorsen, Oslo et Paris ; Leicester Galleries, Londres.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 26, pl. 18.

Tate Gallery (*Fonds Courtauld, 1926*). *Londres.*

PAUL GAUGUIN
(1848-1903)

24. LES MEULES.
Planche 51.

Toile. H. 0,92; L. 0,73. Signé et daté en bas à droite : *P. Gauguin 89.*
Peint à Pont-Aven en 1889.

Prov. : Frizeau, Bordeaux ; ? ; Samuel Courtauld, Londres (1923).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 29, pl. 24.

Exp. : Gauguin, Edimbourg et Londres, août-septembre 1955, n° 28.

Institut Courtauld (*Home House*). *Londres.*

25. NEVERMORE.
Planche 52.

Gauguin écrivait à Daniel de Monfreid (14 février 1897) à propos de ce tableau : « J'ai voulu, avec un simple nu, suggérer un certain luxe

barbare d'autrefois... L'imagination de l'homme, seule, a enrichi de sa fantaisie l'habitation... Pour titre : *Nevermore*, non point le corbeau d'Edgar Poë, mais l'oiseau du diable qui est aux aguets. » Ce tableau peut être comparé à *Manao Tupapau : l'Esprit veille* (coll. Conger Goodyear, New-York), peint en 1893. Tous les deux (et probablement aussi *Te Arii Vahine* (1896), Musée d'Art occidental moderne à Moscou) ont été dans une certaine mesure, inspirés par l'*Olympia* de Manet que Gauguin admirait beaucoup et dont il fit une copie (qui a appartenu à Degas). Gauguin eut même une photographie de l'*Olympia* dans sa case à Tahiti (cf. le manuscrit de *Noa-Noa*, p. 44). Gauguin attachait une grande importance à cette peinture, car il insistait auprès de Monfreid pour qu'elle fasse partie d'une exposition rétrospective éventuelle de son œuvre.

Frédéric Delius fut initié à l'œuvre de Gauguin par le compositeur William Molard qui avait bien connu Gauguin en 1893-94 alors que tous les deux habitaient 4, rue Vercingétorix, à Paris. Gauguin écrivait à Monfreid le 12 janvier 1899 : « ... Je suis très heureux que Delius en soit propriétaire, attendu que ce n'est pas un achat de spéculation pour revendre, mais pour l'aimer. »

Toile. H. 0,595; L. 1,16. En haut à gauche, inscription : *Nevermore*. Signé et daté : *P. Gauguin 97. O. Taïti.*
Peint à Tahiti en février 1897.

Prov. : Acheté à Daniel de Monfreid par Frédéric Delius, Paris ; Alex. Reid, Glasgow ; Agnew, Londres et Manchester ; Herbert Coleman, Manchester ; Samuel Courtauld, Londres.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 30, pl. 22.

Exp. : *Gauguin*, Edimbourg et Londres, août-octobre 1955, n° 55.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

26. TE RERIOA.

Planche 53.

J.-G. Goulinat (« Les collections Gustave Fayet », *l'Amour de l'Art*, 1925, pp. 129-142) a dit que cette peinture « nous montre la dernière habitation de Gauguin, ornée de bois sculptés que la pudeur du curé et du pasteur d'Atuana fit disparaître après sa mort ». Ce renseignement provient sans doute de M. Fayet, ancien directeur du Musée de Béziers, qui fut très lié avec Daniel de Monfreid, et qui commença à acheter des tableaux et des sculptures de Gauguin en 1900. Pourtant la dernière habitation de Gauguin (dite La Maison du Jouir) était à Atuana dans les îles Marquises, où Gauguin n'arriva qu'en août 1901.

D. de Monfreid, dans une lettre à Gauguin du 9 juin 1903, fait allusion à ce tableau comme « le tableau de deux femmes accroupies dans la case, avec berceau où dort un bébé, et frise sculptée sur les murs; porte laissant voir un paysage tahitien avec cavalier au loin ». Gauguin également mentionnait ce tableau dans une lettre à Monfreid du 12 mars 1897 : « Le navire de guerre ayant reculé son départ d'une dizaine de jours, j'en ai profité pour faire une autre toile que je crois encore meilleure que les précédentes malgré le hâté de l'exécution. Te Rerioa (le Rêve), voilà le titre. Tout est rêve dans cette toile; est-ce l'enfant, est-ce la mère. est-ce le cavalier dans le sentier ou bien encore est-ce le rêve du peintre !!! ». Les autres tableaux cités qui furent expédiés

en même temps étaient *Nevermore, Nave nave mahana, Poèmes barbares,* et *No Te Ahu Oe Riri.* Le présent tableau fut peint environ trois semaines après *Nevermore* (n° 25 du présent catalogue).

La femme assise à droite ressemble à celle qui figure au premier plan dans *Te Faaturama* (Worcester Art Museum, Worcester, Mass.) peint en 1891.

Ce tableau a été aussi appelé *La Case* et *Le Repos.*

Toile. H. 0,95; L. 1,30. Inscription et signature en bas au centre : *Te Rerioa, P. Gauguin 97. Taiti.*
Peint à Tahiti en mars 1897.

Prov. : Acheté à D. de Monfreid par Gustave Fayet, Béziers ; P. Rosenberg, Paris ; Samuel Courtauld, Londres (1929).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 31, pl. 23.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

ÉDOUARD MANET
(1832-1883)

27. LE DÉJEUNER SUR L'HERBE.
Planche 11.

Version plus petite et moins poussée du *Déjeuner sur l'herbe* du Musée du Louvre qui a été refusé au Salon de 1863. La composition des deux peintures est identique. Le visage de la femme nue dans la version Courtauld n'est cependant pas celui de Victorine Meurend et ses cheveux sont blonds. Le même modèle apparaît dans une aquarelle (coll. Bruno Cassirer, Oxford). L'homme à droite est le frère cadet de l'artiste, Eugène Manet; l'autre est son beau-frère Ferdinand Leenhoff.

La conception de ce sujet a peut-être son origine dans le célèbre *Concert Champêtre* attribué à Giorgione (au Musée du Louvre). Mais la composition des personnages suit de très près celle du groupe des dieux fluviaux qui apparaît dans la gravure de Marc Antoine Raimondi d'après le *Jugement de Pâris* de Raphaël. L'authenticité de la version Courtauld qui a été contestée au moment où ce tableau a été révélé dans la collection de la famille Lejosne, est actuellement parfaitement établie. Le problème de sa date n'est cependant pas résolu. Il paraît curieux, qu'après deux études préparatoires, Manet ait changé de modèle féminin dans la version définitive. Il est également surprenant de le voir pousser si loin une étude préparatoire. Ce sont là de bonnes raisons de considérer la version Courtauld comme postérieure à la grande composition du Louvre.

Toile. H. 0,895; L. 1,16. Signé en bas à gauche : *Manet.*
Peint en 1862-63.

Prov. : Donné par l'artiste au commandant Lejosne, Paris ; Famille Lejosne, Maisons-Laffitte ; Galerie Druet, Paris ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (juin 1928).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 32, pl. 26.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

28. LES PAVEURS, RUE DE BERNE.

Planche 12.

Vue prise de la fenêtre de l'atelier de Manet, 4, rue de Saint-Pétersbourg (qui faisait face à la rue Mosnier, aujourd'hui rue de Berne). Peint juste avant que Manet déménage et s'installe dans un nouvel atelier 77, rue d'Amsterdam. On connaît quatre autres vues de cette rue (Tabarant, 1947, n°° 291-294) dont l'une, *La Rue de Berne pavoisée (la Rue Mosnier aux Drapeaux)* (coll. Goldschmidt, New-York), fut peinte à l'occasion de la Fête Nationale qui eut lieu le dimanche 30 juin 1878, en l'honneur de l'Exposition Universelle.

Ce tableau a aussi été appelé *Les Paveurs, rue Mosnier* et *La rue Mosnier aux Paveurs.*

Toile. H. 0,64; L. 0,80. Signé en bas à gauche : *Manet.*
Peint en juin 1878.

Prov. : Vendu par l'artiste à M. Portalis en 1879 ; Victor Chocquet, Paris ; Vente Chocquet, Paris, 1, 3, 4 juillet 1899, n° 70, repr. ; Alexandre Rosenberg, Paris ; Paul Cassirer, Berlin ; G. Hoentschel, Paris ; Bignou, Paris ; Reid et Lefèvre, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (décembre 1924).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 34, pl. 29.

The Rt. Hon. R.A. Butler, M.P., P.C. Londres.

29. LA SERVANTE DE BOCKS.

Planche 13.

Intérieur de la Brasserie Reichshoffen, boulevard Rochechouart. Une serveuse et un client de ce café ont posé pour Manet dans son atelier. Une photographie dans les archives Moreau-Nélaton au Cabinet des Estampes, faite par Lochard (qui travailla régulièrement pour Manet après 1878) porte une annotation manuscrite de Moreau-Nélaton selon laquelle, à l'origine, ce tableau et *Au Café* (Jamot-Wildenstein n° 314) faisaient partie d'une même très grande composition. Par la suite, apparemment, Manet coupa en deux ce grand tableau. (Voir aussi P. Eudel, *L'Hotel Drouot et la Curiosité en 1883-84*, Paris 1885, pp. 173-4 : « *La Servante de Bock.* C'est la moitié d'un tableau qui s'appelait *La Brasserie de Reischoffen...* »). Les deux parties ont subi d'importantes modifications puisque le fond de *Au Café* et celui de ce tableau sont différents (dans le premier on voit une fenêtre, dans le deuxième une scène) et que *Au Café* ne mesure que 77 cm de hauteur. Néanmoins les ombres de quelques-uns des objets sur la table à gauche de ce tableau, paraissent se prolonger sur la table de droite de *Au Café;* et une photographie aux rayons X révèle juste au-dessus de la carafe de *La Servante* une tache qui pourrait bien avoir été la continuation de la fenêtre. Notre tableau est traversé dans toute sa hauteur par une couture à 19 centimètres du bord droit. *Au Café* est daté de 1878. C'est en août 1878 que Manet commença sa grande composition. Entre juillet 1878, époque où Manet s'installa dans un nouvel atelier 77, rue d'Amsterdam, et l'été 1879, il peignit plusieurs scènes de la Brasserie Reichshoffen (Catal. Jamot-Wildenstein n°° 303, 313, 314, 334, 336, 444). Ce groupe de peintures a été étudié en détail par Tabarant (éd. 1947, pp. 326-32).

Ce tableau est très proche d'une version plus petite (avec de nota-

bles différences), autrefois dans la collection du baron Matsukata (Jamot-Wildenstein n° 336).

On a appelé par erreur ce tableau *la Serveuse de Bocks*. Le présent titre est censé remonter à Manet lui-même, bien que celui-ci l'ait parfois appelé simplement *Reichshoffen* (carnets) et exposé sous le titre de *Café-Concert* (1880 et 1883).

Toile. H. 0,98; L. 0,77. Signé et daté en bas à gauche : *Manet 1879* (peut-être 78).
Peint à Paris en 1878-79.

Prov. : Vendu en 1879 à Fernand Barroil, de Marseille (voir le carnet Manet au Cabinet des Estampes ; YB 3-2401/8° et boîte SNR, Manet (n°s 5 et 6) ; échangé quelques mois plus tard contre *Au Café* (J-W 314) et rendu à l'artiste ; Vente Atelier Manet, 4-5 février 1884, n° 10 ; Durand-Ruel, Paris ; Charles Haviland, Limoges ; Georges Bernheim, Paris ; Knoedler, Londres et New-York.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 35, pl. 25.

Exp. : *Manet and his Circle*, Tate Gallery, Londres, avril 1954, n° 14.
National Gallery (*Fonds Courtauld* (*Tate*), *1924*). *Londres.*

30. UN BAR AUX FOLIES-BERGÈRE.

Planche 14.

Manet fit plusieurs études aux Folies-Bergère même, avant d'entreprendre ce tableau à l'atelier. Plusieurs dessins préparatoires font partie d'un album (anciennement dans la coll. Pellerin) vendu le 10 juin 1954 à la Galerie Charpentier, Paris, *Dessins et aquarelles d'Edouard Manet*, album n° 5. Il existe une variante plus petite et moins poussée, avec d'autres personnages (Jamot-Wildenstein n° 466), mais dont le premier plan a été repeint par une main étrangère. On connaît également un croquis aquarellé assez proche (0,23 × 0,20) qui a appartenu à Antonin Proust (Vente anonyme, Paris, 1er avril 1914). La jeune femme du bar, modèle nommé Suzon, posa encore dans l'atelier de Manet pour un portrait au pastel (Jamot-Wildenstein n° 476); un autre portrait, à l'huile, est catalogué par Tabarant (Tabarant, éd. 1931, n° 37; éd. 1947, n° 398, repr. et p. 425).

Dans la foule que reflète la glace, les deux personnages de l'extrême-gauche sont le peintre Gaston Latouche et Méry Laurent (Voir une réplique au pastel de cette figure, Jamot-Wildenstein, n° 432) tandis que l'homme au chapeau haut-de-forme au bar à droite, serait Henry Dupray. Ce tableau, peint à Paris en 1881-82, est la dernière œuvre importante de Manet.

Toile. H. 0,96; L. 1,30. Signé et daté en bas à gauche (sur l'étiquette d'une bouteille) : *Manet 1882.*

Prov. : Vente Atelier Manet, Paris, 4-5 février 1884, n° 7 ; Emmanuel Chabrier, Paris ; Vente Chabrier, 26 mars 1896, n° 8 ; Durand-Ruel, Paris ; Auguste Pellerin, Paris ; Bernheim-Jeune, Paris, et Paul Cassirer, Berlin ; Baron Hatvany, Buda-Pest ; Thannhauser, Lucerne ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1926).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 36, pl. 27.

Exp. : *Manet and his circle*, Tate Gallery, Londres, avril 1954, n° 16 (repr.).
Institut Courtauld (*Home House*). *Londres.*

AMADEO MODIGLIANI
(1884-1920)

31. NU.

Planche 88.

La datation est suggérée par le style du tableau (comparer avec le *Nu accroupi* du Musée d'Anvers, qui représente le même modèle).

Toile. H. 0,92; L. 0,60. Signé en haut à gauche : *Modigliani.*
Peint vers 1917.

Prov. : Zborowski, Paris ; C. Zamaron, Paris ; Zborowski, Paris ; Samuel Courtauld, Londres.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 38, pl. 66.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

CLAUDE MONET
(1840-1926)

32. LA PLAGE DE TROUVILLE.

Planche 16.

Peint juste avant le départ de Monet pour la Hollande et l'Angleterre où il se réfugia pendant la guerre de 1870-71 et la Commune.

Toile. H. 0,38; L. 0,465. Signé et daté en bas à gauche : *Cl.M. 70.*
Peint à Trouville pendant l'été de 1870.

Prov. : Alphonse Kann, Saint-Germain-en-Laye ; Jos. Hessel, Paris ; Bignou, Paris ; Lefèvre Gallery, Londres.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 39, pl. 35.

Tate Gallery (Fonds Courtauld, juillet 1924). Londres.

33. LE PONT DE BOIS, A ARGENTEUIL.

Planche 17.

Vue prise à travers la Seine.

Toile. H. 0,60; H. 0,805. Signé en bas à droite : *Claude Monet.*
Peint en 1873.

Prov. : Durand-Ruel, Paris ; Miss Thomson, New-York ; Comtesse de La Motte, Paris ; Robert Lebel, Paris ; Adolf Wuster, Paris ; Rosenberg et Helft, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1937).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 41, pl. 30.

The Rt. Hon. R.A. Butler, M.P., P.C. Londres.

34. LA GARE SAINT-LAZARE.

Planche 18.

Pendant l'été de 1876, Monet, revenant d'Argenteuil, s'installa à Paris, et au cours des mois suivants exécuta une série de peintures de

la gare Saint-Lazare, dont sept (comprenant probablement celle-ci) furent montrées à la troisième exposition Impressionniste en avril 1877. On connaît des variantes de ce tableau dans les collections suivantes : Musée du Louvre (coll. Caillebotte), Musée Marmottan (donation Donop de Monchy), Paris; Art Institute, Chicago; Maurice Wertheim, New-York; Staub-Terlinden, Männedorf, Suisse.

Toile. H. 0,533; L. 0,725. Signé en bas à droite : *Claude Monet.*
Peint à Paris en 1876-77.

Prov. : Lazare Weiller, Paris ; Vente Lazare Weiller, Paris, 29 novembre 1901, n° 31 (repr.) ; Oscar Schmitz, Dresde ; Wildenstein, Paris et Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1936).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 42, pl. 32.

The Hon. Christopher Mc Laren. Londres.

35. VASE DE FLEURS.

Planche 19.

Toile. H. 1,00; L. 0,81. Signé en bas à droite : *Claude Monet.*
Peint vers 1882.

Prov. : Bernheim-Jeune, Paris ; Alex. Reid, Glasgow ; Samuel Courtauld, Londres (août 1923).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 43, pl. 43.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

PABLO PICASSO
(né en 1881)

36. L'ENFANT AU PIGEON.

Planche 86.

Ce tableau a aussi été appelé l'*Enfant à la Colombe.*

Toile. H. 0,73; L. 0,54. Signé au centre à gauche : *Picasso.*
Peint à Paris en 1901.

Prov. : Paul Rosenberg, Paris ; Alex. Reid, Glasgow ; Mrs R.A. Workman, Londres ; Reid et Lefèvre, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1928).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 46, pl. 67.

Christabel, Lady Aberconway. Londres.

CAMILLE PISSARRO
(1830-1903)

37. LA STATION DE PENGE, UPPER NORWOOD.

Planche 21.

Peint en 1871 alors que Pissarro habitait en Angleterre, à Lower Norwood, où il se réfugia pendant la guerre de 1870-71 et la Commune.

Toile. H. 0,445; L. 0,725. Signé et daté en bas à droite : *C. Pissaro, 1871.*

Prov. : Alexandre Rosenberg, Paris ; Lazare Weiller, Paris ; Vente Lazare Weiller, Paris, 29 novembre 1901, n° 34, repr. ; Tavernier, Paris ; Pearson, Paris ; Vente Pearson, Berlin, 18 octobre 1927, n° 53, repr. ; Vente anonyme, Paris, 23 juin 1928, n° 82, repr. ; Schoeller, Paris ; Morot, Paris ; Durand-Ruel, Paris ; Tooth, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (juin 1936.)

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 47, pl. 31.

Exp. : French Paintings from the Courtauld Collection, City Art Gallery, Wakefield, juillet 1955.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

38. LES QUAIS A ROUEN.

Planche 22.

En automne 1883, Pissarro passa trois mois à Rouen dans un hôtel dirigé par Eugène Murer. Murer, pâtissier de son métier, était un ami d'enfance de Guillaumin qui l'avait présenté aux autres peintres impressionnistes. Renoir et Pissarro (Catalogue Venturi n° 469) firent tous deux son portrait.

Gauguin, après avoir abandonné sa situation d'agent de change en faveur de la peinture, rejoignit Pissarro à Rouen en novembre 1883. Pissarro travailla de nouveau à Rouen en 1896 (Venturi n°° 945 à 973) et en 1898 (Venturi n°° 1036 à 1054).

Toile. H. 0,475; L. 0,565.
Signé et daté en bas à gauche : *C. Pissarro 1883.*
Peint à Rouen entre septembre et novembre 1883.

Prov. : Collection privée, Berlin ; Paul Cassirer, Berlin ; Samuel Courtauld, Londres (1926).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 48.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

PIERRE-AUGUSTE RENOIR
(1841-1919)

39. LA LOGE.

Planche 23.

C'est Edmond Renoir, le frère de l'artiste, et Nini, un modèle montmartrois, qui posèrent pour ce tableau. Une petite étude (0,27 × 0,22 cm) un peu différente, était autrefois dans la collection Jean Dollfus, Paris (Vente Dollfus, Paris, 2 mars 1912, n° 60, repr.). On a quelquefois confondu la provenance de ces deux tableaux (par exemple dans les catalogues de *French Art,* Royal Academy, Londres, 1932, et *Exposition Renoir,* Paris, 1933). Une variante plus grande (1,13 × 0,79), datée 1876, était récemment dans la collection de M. Robert Treat Paine à Boston. Une autre version faisait partie de la collection Georges Viau à Paris.

En 1921, Picasso s'inspira de ce tableau lorsqu'il dessina le décor du ballet *Cuadro Flamenco.* Une étude à l'encre des personnages dans une des avant-scènes (repr. W.S. Liebermann, « Picasso and the Ballet »

dans *Dance Index*, novembre 1946, p. 292) est basée sur la composition inversée de *La Loge* (voir aussi C. Zervos, *Pablo Picasso, Œuvres*, Vol. IV Paris, 1951; n°° 245-9).

Toile. H. 0,80; L. 0,64.
Signé et daté en bas à gauche : *A. Renoir 74.*
Peint à Paris en 1874.

Prov. : Acheté à l'artiste par le père Martin, Paris ; Fleurnoy, Paris ; Durand-Ruel, Paris ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1925).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 51, pl. 41.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

40. LA PREMIÈRE SORTIE.

Planche 24.

Par le style, cette peinture se rapproche du *Moulin de la Galette* et de la *Balançoire* (Musée du Louvre [Jeu de Paume] Catalogue Impressionniste n°° 230 et 231) tous deux datés de 1876. Ce tableau a été aussi appelé le *Café-Concert*.

Toile. H. 0,65; L. 0,50. Signé en haut à gauche : *Renoir.*
Peint à Paris en 1875-76.

Prov. : Comte Armand Doria, Paris ; Vente Doria, Paris, 4-5 mai 1899, n° 203, repr. ; Durand-Ruel, Paris ; Bernheim-Jeune, Paris ; Van de Velde, Le Havre ; Galerie Barbazanges, Paris ; Knoedler, Londres.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 52, pl. 37.

Tate Gallery (Fonds Courtauld, 1924). Londres.

41. LE PRINTEMPS (CHATOU).

Planche 25.

C'est en 1874 que Renoir alla à Chatou pour la première fois. Il y travailla fréquemment entre 1878 et 1881.

Toile. H. 0,596; L. 0,737. Signé en bas à droite : *Renoir.*
Peint vers 1878.

Prov. : Collection particulière, Paris ; Durand-Ruel, Paris ; Cassirer, Berlin ; Galerie Barbazanges, Paris ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1927).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 53, pl. 38.

Christabel, Lady Aberconway. Londres.

42. PLACE CLICHY.

Planche 26.

Une esquisse à l'huile pour le personnage de la jeune fille au premier plan, se trouve dans la collection Bührle à Zurich. (Toile, 0,555 × 0,385; non daté; repr. dans *Kunst und Künstler*, 1919, p. 191.)
Le tableau exposé ici a été faussement appelé *Place Pigalle*. Le titre qu'on lui donne dans ce catalogue est celui qui était familier à Adolphe Tavernier, lequel l'avait acheté directement à Renoir.

Toile. H. 0,645; L. 0,545. Signé en bas à gauche : *A. Renoir.*
Peint à Paris vers 1880.

Prov. : Adolphe Tavernier, Paris ; Vente Tavernier, Paris, 6 mars 1900, n° 64, repr. ; Mme Bénard, Paris ; Alexandre Rosenberg, Paris ; Prince de Wagram, Paris ; H.J. Laroche, Paris ; Bignou, Paris ; Reid et Lefèvre, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (juin 1924).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 55, pl. 40.

The Rt. Hon. R.A. Butler, M.P., P.C. Londres.

43. PORTRAIT D'AMBROISE VOLLARD.

Planche 27.

Ambroise Vollard, le célèbre marchand parisien et ami des Impressionnistes, est représenté en train d'examiner une statuette de Maillol.

Toile. H. 0,81; L. 0,64. Signé et daté en haut à gauche : *Renoir 08.*
Peint à Paris en 1908.

Prov. : Donné par l'artiste au modèle ; acheté à Vollard par Samuel Courtauld, Londres (juin 1927).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 56, pl. 42.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

44. FEMME FAISANT SA TOILETTE.

Planche 28.

Une des deux premières peintures françaises acquises par Samuel Courtauld.

Toile. H. 0,505; L. 0,565. Signé en bas à gauche : *Renoir.*
Peint probablement vers 1918.

Prov. : Atelier Renoir, Cagnes ; Galerie Barbazanges, Paris ; Percy Moore Turner, Londres; Samuel Courtauld, Londres (septembre 1922).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 57, pl. 43.

Exp. : French Paintings from the Courtauld Collection, City Art Gallery, Wakefield, juillet 1955.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

HENRI ROUSSEAU
(1844-1910)

45. L'OCTROI.

Planche 82.

La date de cette peinture ne peut pas être déterminée avec certitude, mais ce n'est pas une œuvre tardive, d'autre part elle ne semble pas avoir été exécutée avant 1895.

Toile. H. 0,375; L. 0,325. Signé en bas à droite : *H. Rousseau.*
Peint vers 1900.

Prov. : W. Unde, Paris ; Dr Hartwich, Berlin ; Alfred Flechtheim, Berlin ; Samuel Courtauld, Londres (1926).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 58, pl. 63.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

GEORGES SEURAT
(1859-1891)

46. CHEVAL BLANC ET CHEVAL NOIR DANS L'EAU.

Planche 67.

Une des études préparatoires pour la grande composition appelée *Une Baignade à Asnières*, conservée à la Tate Gallery, Londres, et acquise par ce musée en 1924, sur le Fonds Courtauld.

Bois. H. 0,15; L. 0,25. Non signé.
Peint en 1883.

Prov. : Mme Seurat, mère de l'artiste, Paris ; Bernheim-Jeune, Paris ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1925).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 60, pl. 46.

Christabel, Lady Aberconway. Londres.

47. PÊCHEUR DANS UN BATEAU AMARRÉ.

Planche 69.

Bois. H. 0,165; L. 0,25. Non signé.
Peint en 1883.

Prov. : Emile Seurat, Paris ; Félix Fénéon, Paris ; Georges Bernheim, Paris ; Jos. Hessel, Paris ; Gaston Lévy, Paris ; Paul Rosenberg, Paris ; Samuel Courtauld, Londres (1937).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 61, pl. 49.

Christabel, Lady Aberconway. Londres.

48. HOMME PEIGNANT UN BATEAU.

Planche 70.

Bois. H. 0,16; L. 0,25. Non signé.
Peint vers 1883.

Prov. : Mme Seurat, mère de l'artiste, Paris ; Félix Fénéon, Paris ; Percy Moore Turner, Londres ; Lord Ivor Spencer-Churchill, Londres ; Lord Berners, Londres ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1928).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 62, pl. 48.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

49. BATEAU PRÈS DE LA BERGE, ASNIÈRES.

Planche 71.

Ce petit tableau est également connu sous le nom de *Bords de la Seine.*

Bois. H. 0,15; L. 0,24. Non signé.
Peint vers 1883.

Prov. : Mme Seurat, mère de l'artiste, Paris ; Denys Cochin, Paris ; Bernheim-Jeune, Paris ; Léon Marseille, Paris ; Princesse de Bassiano, Paris ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1927).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 63, pl. 49.

The Rt. Hon. R.A. Butler, M.P., P.C. Londres.

50. HOMME DANS UNE BARQUE.

Planche 72.

Bois. H. 0,15; L. 0,24. Non signé.
Peint vers 1884.

Prov. : Mme Seurat, mère de l'artiste, Paris ; Camille Pissarro, Paris ; Collection Camille Pissarro (1re vente), Paris, 3 décembre 1928, n° 90 ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld (1929).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 65, pl. 48.

Miss Jeanne Courtauld. Pulborough.

51. PÊCHEUR A LA LIGNE.

Planche 68.

Etude probablement d'après nature d'un personnage que l'on voit au deuxième plan de *Un Dimanche d'été à la Grande-Jatte* (Art Institute, Chicago). Il existe deux dessins au crayon Conté très voisins (Rich, *Seurat and the Evolution of « La Grande-Jatte »*, Chicago, 1935, pl. IX & X). Seurat exposa d'abord une esquisse de *La Grande-Jatte* au Salon des Artistes Indépendants, en décembre 1884. La grande composition terminée ne fut pas exposée avant mai 1886. Le tableau présent semble être une des premières études pour cette composition.

Bois. H. 0,24; L. 0,15. Non signé.
Peint vers 1884-85.

Prov. : Mme Seurat, mère de l'artiste, Paris ; Félix Fénéon, Paris ; Galerie Barbazanges, Paris ; Knoedler, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1926).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 66, pl. 50.

Christabel, Lady Aberconway. Londres.

52. LE PONT DE COURBEVOIE.

Planche 78.

Il existe un dessin au crayon Conté (Coll. Francis Kettaneh, U.S.A.) qui ne diffère que très légèrement de ce tableau; voir *« Dessins inédits de Seurat »* dans *Minotaure*, n° 11 (Paris, 1938), p. 62; aussi G. Seligmann, *The Drawings of Georges Seurat* (New-York, 1947), p. 56 et pl. XV.

Dans *Une Baignade à Asnières* on aperçoit le pont de Courbevoie à l'arrière-plan.

Toile. H. 0,46; L. 0,55. Signé en bas à gauche : *Seurat.*
Peint en 1886.

Prov. : Arsène Alexandre, Paris, 1887 ; Vente Arsène Alexandre, Paris, 18 mai 1903, n° 57 ; Georges Petit, Paris ; L.W. Gutbier, Dresde ; Bignou, Paris ; Reid et Lefèvre, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1926).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 67, pl. 51.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

53. ÉTUDE POUR LE CHAHUT.

Planche 74.

Le tableau est entouré de trois côtés par une bordure peinte par l'artiste. Sur le côté droit, la bordure ainsi qu'une partie de la compo-

sition ont disparu. Etude préparatoire pour la grande composition *Le Chahut* (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo), qui contient plus de personnages ainsi que des détails supplémentaires. Une étude plus poussée appartient à la Albright Art Gallery, Buffalo, U.S.A. Le tableau définitif fut exposé d'abord au Salon des Indépendants en mars 1890.

Bois. H. 0,215; L. 0,165. Coupé à droite. Non signé.
Peint en 1889.

Prov. : Mme Seurat, mère de l'artiste, Paris ; Félix Fénéon, Paris ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 68, pl. 50.

Institut Courtauld (*Home House*). *Londres.*

54. JEUNE FEMME SE POUDRANT.

Planche 75.

Ce tableau est entouré d'une bordure peinte par l'artiste. Le modèle, Madeleine Knobloch, était la maîtresse de Seurat. Originairement, dans le miroir, sur la paroi en haut à gauche, apparaissait un portrait du peintre. Par un sentiment de pudeur, avant d'exposer le tableau, Seurat remplaça son portrait par le reflet d'un coin de table avec un vase de fleurs.

Ce tableau a quelquefois été appelé à tort *La Poudreuse.*

Toile. H. 0,95. L. 0,79. Signé en bas à droite : *Seurat.*
Peint en 1889-90.

Prov. : Mlle Madeleine Knobloch, Paris ; Félix Fénéon, Paris ; Dikran Khan Kélékian, Paris ; Vente Kélékian, American Art Association, New-York, 31 janvier 1923, n° 154, repr. ; Eugène O.M. Liston, New-York ; Percy Moore Turner, Londres ; John Quinn, New-York ; Paul Rosenberg, Paris ; The French Gallery, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1926).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 69, pl. 55.

Institut Courtauld (*Home House*). *Londres.*

55. A GRAVELINES.

Planche 77.

Cette peinture est entourée d'une bordure peinte par l'artiste. Elle a été parfois appelée *Etude de Plage.*

Bois. H. 0,16; L. 0,245. Non signé.
Peint en 1890.

Prov. : Mme Seurat, mère de l'artiste, Paris ; Alfred Tobler, Paris ; Bernheim-Jeune, Paris ; Alphonse Kann, Saint-Germain-en-Laye ; Bignou, Paris ; Reid et Lefèvre, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1928).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 70

Institut Courtauld (*Home House*). *Londres.*

56. LE CHENAL DE GRAVELINES, GRAND FORT PHILIPPE.

Planche 76.

Ce tableau est entouré d'une bordure peinte par l'artiste. Seurat exposa quatre vues du chenal de Gravelines au Salon des Indépendants

en 1891. L'une d'elles, une vue du même fort (effet de soir) est dans la collection de William A. Burden, New-York.

Toile. H. 0,64; L. 0,81. Non signé.
Peint entre mai et octobre 1890.

Prov. : Mme Seurat, mère de l'artiste, Paris ; Léon Appert, Paris ; Bignou, Paris ; Reid et Lefèvre, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (janvier 1926).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 71, pl. 52.

The Rt. Hon. R.A. Butler, M.P., P.C. Londres.

PAUL SIGNAC
(1863-1935)

57. SAINT-TROPEZ.
Planche 79.

Esquisse.

Toile. H. 0,195; L. 0,28. Signé en bas à gauche : *P. Signac.* Au verso : *P.S. St Tropez.*
Exécuté vers 1895.

Prov. : Alfred Gold, Berlin ; Samuel Courtauld, Londres (1928).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 72.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

ALFRED SISLEY
(1839-1899)

58. NEIGE A LOUVECIENNES.
Planche 20.

Cette peinture est également connue sous le nom de : *Hiver : Route de Village.* Une variante de cette vue (prise en été) intitulée *La Route de Marly* (0,60 × 0,74) et datée de 1875, était autrefois dans la collection Depeaux (Vente, Paris, 25 avril 1901, n° 56, repr.; acheté par Lemaire).

Toile. H. 0,475; L. 0,565. Signé en bas à droite : *Sisley.*
Peint vers 1874.

Prov. : Ch. de Hèle, Bruxelles ; Vente de Hèle, Amsterdam, 13 juin 1911, n° 13 ; Bernheim-Jeune, Paris ; Durand-Ruel, Paris ; Paul Rosenberg, Paris ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (juin 1926).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 73, pl. 44.

Exp. : French Paintings from the Courtauld Collection, City Art Gallery, Wakefield, juillet 1955.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC
(1864-1901)

59. FEMME ASSISE DANS UN JARDIN.

Planche 62.

Ce portrait de Gabrielle la Danseuse à été peint, comme plusieurs autres portraits par Toulouse-Lautrec, dans le jardin appartenant à M. Forest, situé au coin de la rue Forest et de la rue Caulaincourt, près de l'atelier de l'artiste. Le même modèle apparaît dans une autre peinture appartenant au Musée d'Albi (n° 10).

Deux étiquettes sur le châssis portent le titre erroné *La Pierreuse*.

Carton. H. 0,67; L. 0,525.
Signé et daté en haut à droite : *T-Lautrec 91*.
Peint à Paris en 1891.

Prov. : Murat, Paris ; E. Blot, Paris ; Vente E. Blot, Paris, 9 et 10 mai 1900, n° 160, repr. ; Bernard, Paris ; Galerie Barbazanges, Paris ; Reid et Lefèvre, Londres.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 78, pl. 54.

Tate Gallery (Fonds Courtauld, 1926). Londres.

60. JANE AVRIL DANS L'ENTRÉE DU MOULIN-ROUGE METTANT SES GANTS.

Planche 63.

Ce tableau était connu jusqu'à présent sous le titre de *Jane Avril sortant du Moulin-Rouge et mettant ses gants*, titre donné par Joyant dans son catalogue. Mais puisque Jane Avril marchant dans le couloir de l'entrée, tourne le dos à la rue dans laquelle on aperçoit un fiacre, il est plus vraisemblable qu'elle entre au Moulin-Rouge. Voir une peinture analogue, de la même année *Jane Avril sortant du Moulin-Rouge* (Wadsworth Athenaeum, Hartford, U.S.A.; Joyant, *Lautrec, Peintre*, repr. p. 136) dont le titre définit exactement la scène représentée.

Jane Avril est née à Paris en 1868 et était, dit-on, la fille illégitime d'un noble italien et d'une demi-mondaine parisienne. Elle débuta au Moulin-Rouge en 1889 et c'est l'année suivante qu'elle figure pour la première fois dans un tableau de Toulouse-Lautrec : *La Danse au Moulin Rouge* (coll. Henry P. McIlhenny, Philadelphie). Elle était connue sous le surnom de « La Mélinite », titre sous lequel a été exposé le présent tableau. Au moment où celui-ci fut peint, le Moulin-Rouge était à son apogée. Il venait d'être vendu par Zidler à Oller et sa réouverture en septembre 1892 fit sensation. Jane Avril en était une des étoiles.

Huile et pastel sur carton. H. 1,02; L. 0,55. Signé en bas à gauche : *T-Lautrec*.
Peint en 1892.

Prov. : Murat, Paris ; Eugène Blot, Paris ; Vente E. Blot, Paris, 9 et 10 mai 1900, n° 161 ; Vente E. Blot, Paris, 10 mai 1906, n° 74, repr. ; Mancini, Paris ; Pridonoff, Paris ; J. Seligmann, New-York ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (novembre 1929).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 79, pl. 57.

Institut Courtauld (Home House). Londres

61. **EN CABINET PARTICULIER.**
Planche 64.

Ce tableau représente sans doute un souper en tête-à-tête dans le fameux restaurant parisien : *Le Rat Mort*, autrefois 7, rue Pigalle. Il a été connu sous des titres divers : *Au Restaurant de Nuit*, *Au Rat Mort*, et *Au Café Riche*. Mais ce dernier nom étant celui d'un « restaurant très solennel » autrefois 16, boulevard des Italiens, il est peu vraisemblable que Lautrec l'ait jamais fréquenté. Il ne paraît guère probable que l'homme soit, comme on l'a prétendu, le peintre Charles Conder; de toutes façons on voit trop peu son visage pour l'affirmer. Pour les portraits de Charles Conder par Lautrec, voir *Aux Ambassadeurs : Gens chics* et *Au Moulin-Rouge : les deux Valseuses* (Joyant, *Lautrec peintre*, pp. 124 et 138, repr.). Il existe aussi un portrait esquissé de Conder par Toulouse-Lautrec dans la Galerie d'Art d'Aberdeen. Il figure également dans la lithographie *La Loge au Mascaron doré* de 1894 (D. 16).

Toile. H. 0,55; L. 0,45. Signé en haut à droite : *T-Lautrec.*
Peint en hiver 1899.

Prov. : G. Séré de Rivières, Paris ; Georges Bernheim, Paris ; Caressa, Paris ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1928).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 80, pl. 56 ; Schaub-Koch (*Psychanalyse d'un peintre moderne*, Paris, 1935) prétend que la dame serait Lucy Jourdan, et que ce tableau aurait été commandé à Lautrec par le baron de W. son amant.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

MAURICE UTRILLO
(né en 1883)

62. **RUE A SANNOIS.**
Planche 84.

Utrillo fit un séjour de quelques mois, en 1912, à Sannois dans la clinique de désintoxication du Docteur Revertégat.

Toile. H. 0,55; L. 0,82. Signé en bas à droite : *Maurice Utrillo.V.*
Peint en 1912.

Prov. : Libaude, Paris ; Reid et Lefèvre, Londres ; Samuel Courtauld, Londres.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 82, pl. 65.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

VINCENT VAN GOGH
(1853-1890)

63. **LES TOURNESOLS.**
Planche 54.

Une des six peintures de tournesols peintes par Van Gogh en été

1888 comme ensemble décoratif pour sa maison à Arles. Les variantes de cette composition sont cataloguées par La Faille sous les n°• 457 et 458. D'autres s'en rapprochent : La Faille 453, 455, 456, 459.

Toile. H. 0,93; L. 0,73. Signé sur le vase à gauche : *Vincent.* Peint à Arles en août 1888.

Prov. : Mme J. Van Gogh-Bonger, Amsterdam ; Jr. V.W. Van Gogh, Laren ; Leicester Galleries, Londres.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 83, pl. 59 ; *Verzamelde Brieven van Vincent Van Gogh*, éd. J. Van Gogh-Bonger et Jr. V.W. Van Gogh (Amsterdam et Anvers 1953-1954), vol. 3, lettres 526 à 529 et 592 à Théo ; vol. 4, lettres 6, 7 et 8 à sa sœur W.J. Van Gogh, lettre 15 à Emile Bernard, lettres 9 et 12 de Théo à Vincent ; W. Weisbach, *Vincent Van Gogh* (Bâle 1951), vol. II, pp. 90-93.

Tate Gallery (*Fonds Courtauld, 1924*). *Londres.*

64. LA CHAISE ET LA PIPE.

Planche 56.

Ce tableau a parfois été appelé *La Chaise Jaune.* A cet « effet de jour » l'artiste a peint, en pendant, à la même époque, *Le Fauteuil de Gauguin* (La Faille 499), « effet de nuit ». Le présent tableau a été retravaillé par Van Gogh en janvier 1889, à l'époque où celui-ci sortait de l'hôpital d'Arles.

Toile. H. 0,93; L. 0,735. Signé sur la caisse au fond : *Vincent.* Peint à Arles en décembre 1888 et janvier 1889.

Prov. : Mme J. Van Gogh-Bonger, Amsterdam ; Jr. V.W. Van Gogh, Laren ; Leicester Galleries, Londres.

Bibl. : Verzamelde Brieven van Vincent Van Gogh, éd. J. Van Gogh-Bonger et Jr. V.W. Van Gogh (Amsterdam et Anvers 1953-1954), vol. 3, lettres 563 et 571 à Théo ; vol. 4, lettre 9 de Théo à Vincent ; W. Weisbach, *Vincent Van Gogh* (Bâle 1951), vol. II, pp. 127-129.

Tate Gallery (*Fonds Courtauld, 1924*). *Londres.*

65. PORTRAIT DE L'ARTISTE A L'OREILLE COUPÉE.

Planche 57.

Le 24 décembre 1888, après une scène violente avec Gauguin, Van Gogh « dans un état d'excitation terrible » se coupa un morceau de l'oreille. On le fit entrer le jour même à l'hôpital d'Arles. Il y resta sous surveillance et y fut soigné jusque vers le 6 janvier 1889, date à laquelle il retourna chez lui, à la « maison jaune ». Le 9 janvier, il écrivit qu'il avait « été encore (se) faire panser à l'hospice » et il semble s'être remis au travail ce même jour. En date du 17 janvier, il dit « j'ai déjà 3 études faites à l'atelier, plus le portrait du Dr Rey », « je viens de travailler encore aujourd'hui » à *La Chaise et la Pipe* (voir le n° 64 de ce catalogue) ; il dit aussi qu'il a terminé un « nouveau » *Portrait de lui-même.* De cette date, on ne connaît que deux « nouveaux » auto-portraits : le présent tableau d'une part, et, de l'autre, une variante (La Faille, 529; coll. Mr & Mrs Leigh Block, Chicago). Comme dans notre tableau, Van Gogh apparaît nettement plus pâle et plus hagard, il semble raisonnable de supposer que nous avons là le premier de ces portraits, et celui dont Van Gogh parle.

Toile. H. 0,60; L. 0,49. Non signé.
Peint à Arles en janvier 1889.

Prov. : Le père Tanguy, Paris ; Comte A. de La Rochefoucauld, Paris ; Paul Rosenberg, Paris ; Samuel Courtauld, Londres (1928).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 85, pl. 58 ; *Verzamelde Brieven van Vincent Van Gogh*, éd. J. Van Gogh-Bonger et Jr. V.W. Van Gogh (Amsterdam et Anvers, 1953-1954), vol. 3, lettre 571 à Théo ; W. Weisbach, *Vincent Van Gogh* (Bâle 1951), vol. II, pp. 136-137.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

66. LA CRAU D'ARLES : PÊCHERS EN FLEURS.

Planche 55.

Un des derniers tableaux peints par Van Gogh avant qu'il ne quitte Arles pour Saint-Rémy. Il le décrit comme « une pauvre campagne verte à petits mas, ligne bleue des Alpines, ciel blanc et bleu. Le devant des clos aux haies de roseaux où de petits pêchers sont en fleur — tout y est petit, les jardins, les champs, les arbres, même ces montagnes comme dans certains paysages japonais. C'est pourquoi ce motif m'attirait ». Ce même paysage a très souvent été peint et dessiné par Van Gogh pendant l'été de 1888 (voir La Faille 412, 1483 à 1486).

Huile sur toile. H. 0,655; L. 0,815. Non signé.
Peint à Arles en mars-avril 1889.

Prov. : Bernheim-Jeune, Paris ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1927).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 86, pl. 53 ; *Verzamelde Brieven van Vincent Van Gogh*, éd. J. Van Gogh-Bonger et Jr. V.W. Van Gogh (Amsterdam et Anvers 1953-1954), vol. 3, lettres 583, 584, 600 à Théo, lettre 583 b à Signac ; vol. 4, lettre 11 à sa sœur W.J. Van Gogh, lettre 13 de Théo à Vincent ; D. Cooper, *Dessins et Aquarelles de Vincent Van Gogh*, Bâle et Londres 1955, pl. 22 avec note.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

67. CHAMP DE BLÉ ET CYPRÈS.

Planche 58.

Une deuxième version (La Faille 717) faisait partie de la collection Mendelssohn-Bartholdy à Berlin. Un dessin à l'encre (La Faille 1538) du même sujet se trouve dans la collection V.W. Van Gogh à Laren.

Pour les idées de Van Gogh sur la signification des champs de blé et des cyprès, voir les *Verzamelde Brieven*, Vol. III, Lettre 596 à Théo.

Toile. H. 0,72; L. 0,91. Non signé.
Peint à Saint-Rémy en septembre-octobre 1889.

Prov. : Octave Mirbeau, Paris ; Alexandre Rosenberg, Paris ; Bernheim-Jeune, Paris ; Dr G. Jebsen, Oslo ; Percy Moore Turner, Londres.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 87, pl. 62 ; *Verzamelde Brieven van Vincent Van Gogh*, éd. J. Van Gogh-Bonger et Jr. V.W. Van Gogh (Amsterdam et Anvers 1953-1954), vol. 3, lettre 608 à Théo ; vol. 4, lettre 15 à sa sœur W.J. Van Gogh; W. Weisbach, *Vincent Van Gogh* (Bâle 1951), vol. II, pp. 178-179.

Tate Gallery (Fonds Courtauld, 1923). Londres.

68. L'HERBAGE AUX PAPILLONS.

Planche 59.

Un des tableaux peints dans le parc de l'Hôpital Saint-Paul à Saint-Rémy, à la même époque que *Troncs d'Arbres* (La Faille 676) au Rijksmuseum Kröller-Müller.

Toile. H. 0,645; L. 0,81. Non signé.
Peint à Saint-Rémy-de-Provence en avril-mai 1890.

Prov. : Mme J. Van Gogh-Bonger, Amsterdam ; Paul Rosenberg, Paris ; French Gallery, Londres.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 88, pl. 60 ; *Verzamelde Brieven van Vincent Van Gogh*, éd. J. Van Gogh-Bonger et Jr. V.W. Van Gogh (Amsterdam et Anvers 1953-1954), vol. 3, lettre 631 à Théo.

Tate Gallery (*Fonds Courtauld, 1926*). *Londres.*

ÉDOUARD VUILLARD
(1868-1940)

69. INTÉRIEUR : LE PARAVENT.

Une esquisse similaire existe dans la collection Robert von Hirsch à Bâle.

Huile et gouache sur carton. H. 0,35; L. 0,23. Signé en bas à droite : *E. Vuillard.*
Peint vers 1912.

Prov. : Paul Cremetti, Londres ; Leicester Galleries, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1927).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 89.

Institut Courtauld (*Home House*). *Londres.*

AQUARELLES ET DESSINS

PAUL CÉZANNE
(1839-1906)

70. UNE CABANE.

Planche 49.

Craie noire et aquarelle sur papier. H. 0,31; L. 0,475. Non signé. Exécuté vers 1880.

Prov. : Paul Rosenberg, Paris ; Samuel Courtauld, Londres.

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 109, pl. 71.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

71. LA MONTAGNE SAINTE-VICTOIRE.

Planche 50.

Aquarelle et fusain sur papier. H. 0,315; L. 0,475. Non signé. Exécuté vers 1890.

Prov. : Acheté par Bernheim-Jeune à l'artiste en 1904, Paris ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (juillet 1924).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 110.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

72. POMMES, BOUTEILLE, DOSSIER DE CHAISE.

Planche 45.

Aquarelle sur papier. H. 0,445; L. 0,59. Non signé. Exécuté vers 1905.

Prov. : Paul Cézanne fils, Paris ; Galerie Thannhauser, Berlin et Lucerne ; Wildenstein, New-York et Londres ; Samuel Courtauld, Londres (juillet 1937).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 111, pl. 13.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

HONORÉ DAUMIER
(1808-1879)

73. LA DÉFENSE.

Planche 5.

Le tableau, au fond, que désigne l'avocat est « *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* » (Musée du Louvre) de Prud'hon.

Dessin à la plume et au lavis sur papier. H. 0,225; L. 0,30. Signé en bas à droite les initiales *H.D*,
Exécuté vers 1855.

Prov. : Gerstenberg, Berlin ; Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1928).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 112, pl. 71.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

74. LE MALADE IMAGINAIRE.

Planche 6.

On connaît au moins trois autres peintures et aquarelles représentant des scènes de la pièce de Molière. Exécuté vers 1860.

Craie noire et aquarelle sur papier. H. 0,195; L. 0,265.
Signé en bas à gauche : *H. Daumier* (au-dessus un autre *H*).

Prov. : Lemaire, Paris ; Bignou, Paris ; Reid et Lefèvre, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (mars 1929).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 113, pl. 72.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

EDGAR DEGAS
(1834-1917)

75. FEMME ESSAYANT UN CHAPEAU.

Planche 34.

Esquisse pour une peinture à l'huile de plus grandes dimensions, autrefois dans la collection Georges Viau. On a rallongé la feuille de papier originale en collant dans le haut une deuxième feuille.

Pastel sur papier. H. 0,61; L. 0,59. Cachet en bas à droite : *Degas*.
Exécuté vers 1884.

Prov. : 2e vente Degas, Paris, 11 décembre 1918, n° 94, repr. ; Nunès et Fiquet, Paris ; Leicester Galleries, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1923).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 115, pl. 74 (ancien titre abandonné : *Femme assise se coiffant*).

Institut Courtauld (Home House). Londres.

JEAN-LOUIS FORAIN
(1852-1931)

76. DANS LES COULISSES.

Aquarelle sur papier. H. 0,42; L. 0,26. Signé en bas à droite : *Forain.*
Exécuté vers 1906-07.

Prov. : Acheté à l'artiste par Tooth, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (février 1925).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 119.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

77. **A LA COUR D'ASSISES.**

Planche 66.

Craies de couleur sur papier. H. 0,31; L. 0,46. Signé en bas à droite : *Forain.*
Exécuté vers 1908-09.

Prov. : Acheté à l'artiste par Tooth, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (février 1925).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 120, pl. 70.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

78. **L'ARTISTE ET SON MODÈLE.**

Planche 65.

Craie noire et aquarelle sur papier. H. 0,317; L. 0,42. Signé en bas à droite : *Forain.*
Exécuté vers 1923.

Prov. : Acheté à l'artiste par Tooth, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (février 1925).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 124.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

CONSTANTIN GUYS
(1805-1892)

79. **DEUX FEMMES ET DEUX SOLDATS.**

Planche 9.

Encre de Chine et aquarelle sur papier. H. 0,24; L. 0,315. Non signé.
Exécuté vers 1860.

Prov. : ? ; J.G. Lousada, Londres ; Leicester Galleries, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1934).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 125, pl. 70.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

80. **DEUX FEMMES AUX MANCHONS.**

Planche 8.

Encre de Chine et aquarelle sur papier. H. 0,335; L. 0,23. Non signé.
Exécuté vers 1860.

Prov. : ? ; Paul Rosenberg, Paris ; Samuel Courtauld, Londres (1928).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 126, pl. 76.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES
(1780-1867)

81. ÉTUDE POUR LA GRANDE ODALISQUE.

Planche 1.

Etude pour la *Grande Odalisque* (Musée du Louvre 422 B), peinte à Rome en 1814. La peinture, pour laquelle ce dessin est une esquisse, fut commandée à l'artiste en 1813 par la reine de Naples, Caroline Murat, pour faire pendant à la *Dormeuse* (voir la notice du n° 82 du présent catalogue) achetée à Ingres quelques années auparavant. Le dessin présent ressemble de très près à la figure du tableau, sauf que le bras gauche n'est pas indiqué, et que l'on ne voit pas le genou gauche plié, par-dessus le bras droit; on ne voit pas non plus trace de l'éventail en plumes de paon qui cacherait une partie de la cuisse. Le Cabinet des Dessins du Louvre possède un autre dessin au crayon, très semblable, de cette odalisque (repr. *Dessins de Maîtres français : Ingres*, Paris, 1926, pl. II), mais avec, en plus, une grande étude du bras droit, ainsi qu'un dessin du corps nu seul (RF 1451, anc. coll. Coutan). Ces deux dessins sont moins poussés que le présent.

La *Grande Odalisque* n'était pas achevée lorsque le règne de Murat prit brusquement fin. C'est pourquoi elle n'entra pas dans la collection de la reine, et échappa ainsi au destin de la *Dormeuse*.

Dessin au crayon sur papier. H. 0,185; L. 0,254. Non signé.
Exécuté à Rome en 1813-14.

Prov. : M.L.J.A. Coutan, Paris (cachet en bas à gauche : Coll. Coutan-Hauguet-Schubert-Milliet) ; Mme Coutan-Hauguet, Paris ; M. Ferdinand Hauguet, Antibes ; M. Albert Hauguet, Antibes ; Mme Hauguet-Schubert, Antibes : M. Jean Schubert et Mme Milliet, Antibes ; Vente Coutan-Hauguet, Paris, 16-17 décembre 1889, n° 239 ; Edgar Degas, Paris ; Vente de la coll. Degas, Paris, 26-7 mars 1918, n° 204 (repr.) ; Walter Halvorsen, Oslo ; Leicester Galleries, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1925).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 133, pl. 68.

Charles Morgan. Londres.

82. ÉTUDE POUR L'ODALISQUE A L'ESCLAVE.

Planche 2.

La première idée d'un personnage dans cette pose apparaît dans un dessin (Lapauze, *Ingres*, p. 27, repr.) fait à Rome vers 1808 et portant l'inscription *Mariuccia blonde belle via Margutta 106*. Ce dessin appartient au Musée Ingres à Montauban. Une répétition (sans inscription) est dans la collection Jacques Dupont à Paris. Les deux dessins se rapportaient au tableau perdu *La Dormeuse* (Lapauze, op. cit. p. 150, repr.). Lorque Ingres reprit ce sujet plus tard, il envisagea un décor oriental pour le personnage (« c'est du turc » écrivit-il; voir Delaborde, *Ingres, sa vie, etc.*, Paris, 1870, p. 124) selon le goût du jour. Au Salon de 1834, *Les Femmes d'Alger dans leur appartement*, de Delacroix (Musée du Louvre) avaient obtenu un grand succès, et Ingres a pu être tenté d'aborder lui-même un sujet analogue. Le résultat fut *L'Odalisque à l'Esclave* dont il existe deux versions :

1° Toile. (0,73 × 1,028); signé et daté : *J. Ingres, Roma 1839.*

Cette version fut rachetée par Marcotte à la Vente Ingres, 27 avril 1867. Elle passa ensuite dans les collections de Mme Gustave Péreire, Paris; Carroll. D. Tyson, Philadelphie; Grenville L. Winthrop, New-York qui la légua au Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass. en 1943.

2° Toile. (0,66 × 1,041); signé et daté : *J. Ingres, 1842*. Cette version fut commandée par le roi de Wurtemberg, et passa ensuite dans les collections Delessert, Paris; Baron Gustave de Rothschild, Paris; Sir Philip Sassoon, Londres; M. Henry Walters, Baltimore. Elle appartient maintenant à la Walters Art Gallery, Baltimore.

Quelques petites différences entre les deux versions sont visibles dans les ornements architecturaux et dans les vêtements. Mais la principale différence consiste, pour la deuxième version, dans la substitution au fond, d'un lointain paysage de jardin (dont le feuillage fut en partie peint par Flandrin) à un mur de mosaïque.

Une esquisse préparatoire à la plume de *L'Odalisque à l'Esclave* se trouve au Musée Ingres (R. Longa, *Ingres inconnu*, Paris, 1942, pl. 84, repr.). Il existe aussi une feuille de dessins assez proches dans la collection Lapauze.

Une étude au crayon, semblable au présent dessin est au Petit-Palais, Paris (voir C. Gronkowski, *Catalogue sommaire des collections Dutuit*, Paris, 1925, n° 1017). Un dessin très poussé, du nu, est au Musée du Louvre (legs Roger Galichon, voir *Burlington Magazine*, Vol. XXXVII, 1920, p. 158). Une variante beaucoup plus tardive du même modèle apparaît à droite au premier plan du *Bain Turc* (1859).

Le présent dessin porte le cachet bleu de la Vente Ingres (Paris, 1867) dans le coin inférieur droit. Il n'y a cependant, dans le catalogue de la vente, aucun numéro qui paraisse correspondre à ce dessin.

Dessin au crayon. H. 0,28; L. 0,375. Signé en bas au centre : *ING*°. Exécuté à Rome vers 1838.

Prov. : ? ; Paul Rosenberg, Paris ; French Gallery, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1926).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 134, pl. 69.

Christabel, Lady Aberconway. Londres.

ÉDOUARD MANET
(1832-1883)

83. LA TOILETTE.
Planche 15.

C'est de cette feuille que les traits principaux de la gravure du même titre ont été transférés sur la planche. Quelques-unes des lignes ont été gravées au moyen d'un instrument assez pointu pour percer le papier (contour de l'épaule de la femme et de son bras gauche, contour inférieur du bras de la suivante). Les lignes hâtives d'encadrement indiquées à gauche et au milieu de la feuille font supposer que Manet envisageait de couper le sujet pour en faire peut-être une gravure carrée. Une variante, aussi en sanguine, et de la même date, était autrefois dans la collection Pellerin. Elle appartient maintenant à M. Guérin (Exposition Manet, Paris, 1884, n° 177; R. Rey, *64 dessins d'Edouard*

Manet, Paris, 1932, pl. 10). Ces dessins ainsi que la gravure se rapportent aux esquisses préparatoires pour la peinture de *La Nymphe surprise* (Jamot-Wildenstein, n° 55) de 1861. Le papier est filigrané « NF ».

Cf. *La Toilette* de Watteau, Wallace Collection, Londres, qui peut avoir inspiré cette composition.

Sanguine sur papier. H. 0,28; L. 0,20. Non signé.
Exécuté en 1862.

Prov. : Marcel Guiot, Paris ; Leicester Galleries, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (août 1928).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 140, pl. 77.

Exp. : *Manet and his Circle*, Tate Gallery, Londres, avril 1954, n° 18.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

HENRI MATISSE
(1869-1954)

84. FEMME ASSISE.

Planche 89.

Etude pour la peinture à l'huile (1,00 × 0,81) *La Table Noire* de 1919 (coll. Hahnloser, Winterthur).

Dessin au crayon sur papier. H. 0,35; L. 0,25. Signé en haut à droite *Henri-Matisse.*
Exécuté en 1919.

Prov. : Leicester Galleries, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (février 1928).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 142.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

85. FEMME ACCOUDÉE A UNE TABLE.

Planche 90.

Etude pour la peinture à l'huile *Portrait de Femme sur fond jaune et vert* de 1925 (coll. Frua de Angeli, Milan).

Dessin à la craie noire et à l'estompe. H. 0,395; L. 0,25. Signé en bas à droite : *Henri-Matisse.*
Exécuté en 1925.

Prov. : Leicester Galleries, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (janvier 1928).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 143.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

PABLO PICASSO
(né en 1881)

86. FEMME ASSISE.

Planche 88.

Dessin à la plume sur papier. H. 0,345; L. 0,255. Signé en bas à droite : *Picasso.*
Exécuté en 1923.

Prov. : Paul Rosenberg, Paris ; Samuel Courtauld, Londres (1926).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 145, pl. 78.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

87. DEUX DANSEUSES ASSISES.

Planche 87.

Dessin à la plume sur papier. H. 0,50; L. 0,40. Signé et daté en haut à droite : *18 Avril 1925, Picasso.*
Exécuté à Monte-Carlo en avril 1925.

Prov. : Paul Rosenberg, Paris ; Leicester Galleries, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (juillet 1928).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 146, pl. 78.

The Rt. Hon. R.A. Butler, M.P., P.C. Londres.

AUGUSTE RODIN
(1840-1917)

88. ÉTUDE DE FEMME NUE.

Planche 81.

Aquarelle sur papier. H. 0,267; L. 0,355. Signé en bas au milieu : *A. Rodin.*
Exécuté après 1900.

Prov. : Saint George's Gallery, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1924).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 148, pl. 69.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

89. FEMME NUE ASSISE.

Planche 80.

Dessin au crayon sur papier. H. 0,34; L. 0,275. Signé en bas à droite : *Aug. Rodin.*
Exécuté après 1900.

Prov. : St George's Gallery, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1924).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 149.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

PAUL SIGNAC
(1863-1935)

90. NATURE MORTE AVEC UN MELON.

Planche 78.

Aquarelle sur papier. H. 0,34; L. 0,385. Signé et daté en bas à gauche : *P. Signac 1918.*

Prov. : Percy Moore Turner, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1924).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 152.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC
(1864-1901)

91. AU LIT.

Planche 61.

Dessin au crayon et à la craie sur papier. H. 0,292; L. 0,475.
Signé en bas à gauche : *T-Lautrec.*
Exécuté vers 1896.

Prov. : ? ; Pellet, Paris ; Leicester Galleries, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (février 1922).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 154, pl. 68.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

VINCENT VAN GOGH
(1853-1890)

92. UNE TUILERIE.

Planche 60.

Il n'y a pas de tableau correspondant à ce dessin. On s'est basé sur le style pour lui assigner une date (cf. La Faille, n°s 1499, 1470, 1474).

Dessin à l'encre et craie sur papier. H. 0,255; L. 0,35. Non signé.
Exécute vers avril 1888.

Prov. : Mme J. Van Gogh-Bonger, Amsterdam ; V.W. Van Gogh, Laren ; Leicester Galleries, Londres ; Samuel Courtauld, Londres (1927).

Bibl. : Catalogue Cooper, n° 155, pl. 60.

Institut Courtauld (Home House). Londres.

LES PRESSES ARTISTIQUES - 4, Square Roland-Garros - Mén. 48-17 - Dépôt légal n° 172

LETTRES AUTOGRAPHES DE PAUL CÉZANNE ADRESSÉES A ÉMILE BERNARD (1904-1906)

1

Aix-en-Provence, 15 Avril 1904

Cher Monsieur Bernard,

Quand vous recevrez celle-ci vous aurez très-probablement reçu une lettre venant de Belgique, je crois et à vous adressée rue Boulegon. Je suis heureux du témoignage de Bonne sympathie d'art que vous voulez bien m'adresser par le fait de votre lettre. — Permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici. Traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cone, le tout mis en perspective, soit que chaque côté d'un objet, d'un plan, se dirige vers un point central. — Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature ou si vous aimez mieux du Spectacle que le Pater omnipotens, oeterne Deus, étale devant nos yeux. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. — or la nature pour nous-hommes est plus en profondeur qu'en surface, d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations de lumière, representées par les rouges et les jaunes, une somme suffisante de Bleutés, pour faire sentir l'air. — Permettez-moi de vous dire, que j'ai revu votre étude faite du rez-de-chaussé de l'atelier elle est bonne, vous n'avez je crois qu'à poursuivre dans cette voie. — Vous avez la (*sic*) intelligence de ce qu'il faut faire, et vous arriverez vite à tourner le dos aux Gauguins et Gogs.

Veuillez remercier Madame Bernard, du bon souvenir qu'elle a bien voulu garder du signataire de cette lettre, un bon baiser de père Goriot aux enfants, Tous mes Respects à votre bonne famille.

Aix, 12 Mai 1904.

Mon cher Bernard,

Mon assiduité au travail et mon âge avancé vous expliqueront assez le retard que j'ai apporté à vous répondre. Vous m'entretenez d'ailleurs de choses si variées dans votre dernière lettre, toutes cependant se rattachant à l'art, que je ne puis la suivre dans tout son développement.

Je vous l'ai dit déjà le talent de Redon me plait beaucoup et je suis de cœur avec lui pour sentir et admirer Delacroix. Je ne sais si ma précaire santé, me permettra de réaliser jamais mon rève de faire son apothéose.

Je procède très-lentement. La nature s'offrant à moi très-complexe, et les progrès à faire sont incessants. Il faut bien voir son modèle et sentir très-juste; et encore s'exprimer avec distinction et force. Le goût est le meilleur juge. Il est rare. L'art ne s'adresse qu'à un nombre excessivement restreint d'individus.

L'artiste doit dédaigner l'opinion qui ne repose pas sur l'observation intelligente du caractère. Il doit redouter l'esprit littérateur, qui fait si souvent le peintre s'écarter de sa vraie voie, l'étude concrète de la nature, pour se perdre trop longtemps dans des spéculations intangibles.—

Le Louvre est un bon livre à consulter, mais ce ne doit être encore qu'un intermédiaire. L'étude réelle et prodigieuse à entreprendre c'est la diversité du tableau de la nature.

Je vous remercie beaucoup de l'envoi de votre livre; j'attends de pouvoir le lire à tête reposée.

Vous pouvez envoyer à Vollard, si vous jugez bon, ce qu'il vous a demandé.—

Veuillez faire agréer à Madame Bernard mes salutations Respectueuses, à Antoine et Irène un baiser de père nouricier,

cordialement à vous,

P. Cezanne.

3

Aix, 26, Mai 1904

Mon cher Bernard,

J'approuve assez les idées que vous allez développer dans votre prochain article destiné à l'Occident. Mais j'en reviens toujours à ceci : Le peintre doit se consacrer entièrement à l'étude de la nature, et tâcher de produire des tableaux, qui soient un enseignement. Les causeries sur l'art sont presque inutiles. Le travail, qui fait réaliser un progrès dans son propre métier est un dédomagement suffisant de ne pas être compris des imbéciles.

Le littérateur s'exprime avec des abstractions, tandis que le peintre concrète au moyen du dessin et de la couleur ses sensations, ses perceptions. — On n'est ni trop scrupuleux, ni trop sincère, ni trop soumis à la nature; mais on est plus ou moins maître de son modèle, et surtout de ses moyens d'expression. Pénétrer ce qu'on a devant soi, et persévérer à s'exprimer le plus logiquement possible..

Veuillez faire agréer mes salutations Respectueuses à Madame Bernard, une bonne poignée de main à Vous et souvenir aux enfants.

Pictor P. CEZANNE.

Aix, 27 Juin, 1904,

Mon cher Bernard,

J'ai bien reçu votre honorée du . , que j'ai laissée à la campagne. si j'ai tardé à y répondre, c'est que je me trouve sous le coup de troubles—cérébraux, qui m'empêchent d'évoluer librement. Je demeure sous le coup de sensations, et malgré mon âge vissé à la peinture.

Le temps est beau, j'en profite pour travailler, il faudrait faire dix bonnes, les vendre cher, puisque les amateurs spéculent dessus — Hier est arrivée ici une lettre adressée à mon fils, que Madame Brémond a conjecturé être de vous, je la lui est fait adresser rue Duperré, 16, Paris IX arrond.—

Il paraît que Vollard, il y a quelques jours a donné une soirée dansante, où on a beaucoup boustifaillé, — Toute la jeune école s'y trouvait paraît-il. Maurice Denis, Vuillard etc, Paul et Joachim Gasquet s'y sont recontrés. — Je crois que le mieux est de travailler beaucoup. Vous êtes jeune réalisez et vendez. —

Vous vous rappelez le beau pastel de Chardin, armé d'une paire de bésicles, une visière faisant auvent. C'est un roublard ce peintre. Avez-vous pas remarqué, qu'en faisant chevaucher sur son nez un léger plan transversal d'arête, les valeurs s'établissent mieux à la vue. — Vérifiez ce fait, et vous me direz si je me trompe.—

Bien cordialement à vous, et veuillez faire agréer mes Respects par Madame Bernard, et un bon souvenir à Antoine et Irène,

P. Cezanne.

Il m'a semblé que Paul m'a écrit qu'ils ont loué quelque chose à Fontainebleau pour y passer une couple de mois. —
Il faut que je vous dise que vu les grandes chaleurs, je me fais monter à déjeuner à la campagne.

5

Aix, 25 Juillet 1904.

Mon cher Bernard,

J'ai reçu la Revue Occidentale. — Je ne puis que vous remercier de ce que vous avez écrit sur mon compte. —

Je regrette que nous ne puissions être côte à côte, parce que je ne veux pas avoir raison théoriquement, mais sur nature. Ingres, malgré son estyle (prononciation aixoise, et ses admirateurs, n'est qu'un très-petit peintre*, Les plus grands, vous les connaissez mieux que moi, les Vénitiens et les Espagnols. — Pour les progrès à réaliser, il n'y a que la nature et l'œil s'éduque à son conctat. Il devient concentrique à force de regarder et de travailler. Je veux dire que dans une orange une pomme, une boule une tête, il y a un point culminant, et ce point est toujours, le plus rapproché de notre œil*, les bords des objets fuient vers un centre placé à notre horizon avec un petit tempéremment on peut être très-peintre. On peut faire des choses bien sans être très-harmoniste, ni coloriste. Il suffit d'avoir un sens d'art. — Et c'est sans doute l'horreur du bourgeois, ce sens là. — Donc les instituts, les pensions, les honneurs ne peuvent être faits que pour les crétins, les farceurs et les droles. Ne soyez pas critique d'art, faites de la peinture. C'est là le salut. —

Je vous serre cordialement la main, votre vieux camarade,

P. Cézanne.

tous mes respects à Madame Bernard, un bon souvenir aux enfants.

* *En marge à la hauteur de ces lignes :* malgré le terrible effet, lumière et ombre. Sensations colorantes.

6

Aix, 23 Xbre 1904

Mon cher Bernard,

J'ai reçu votre bonne lettre datée de Naples. Je ne m'étendrai pas avec vous en des considérations esthétiques. Oui j'approuve votre admiration pour le plus vaillants des Vénitiens, nous célébrons Tintoret. Votre besoin de trouver un point d'appui moral, intellectuel dans des œuvres qu'on ne surpassera pas assurément, vous met sur le perpétuel qui vive, sur la recherche incessante des moyens entreperçus qui vous conduiront sûrement à sentir sur nature vos moyens d'expression, et le jour où vous les tiendrez, soyez convaincu, que vous retrouverez sans effort et sur nature les *moyens* employés par les quatre ou cinq grands de Venise, — Voici sans conteste possible — je suis très-affirmatif, une sensation optique se produit dans notre organe visuel, qui nous fait classer *par lumière* demi-ton ou quart de ton les plans representés par des sensations colorantes. La lumière n'existe, donc pas pour le peintre, Tant que forcément vous allez du Noir au Blanc, La première de ces abstractions étant comme un point d'appui autant pour l'œil que pour le cerveau, nous pataugeons nous n'arrivons pas à avoir notre maîtrise *à nous posséder*. Pendant cette période temps (Je me répète un peu forcément, nous allons vers les admirables œuvres que nous ont transmises les âges, où nous trouvons un reconfort un soutien, comme la fait la planche pour le baigneur. — Tout ce que vous me dîtes dans votre lettre est bien vrai. — Je suis heureux d'apprrendre que Madame Bernard, vous et les enfants allez bien. Ma femme et mon fils sont à Paris en ce moment, nous nous retrouverons, j'espère bientôt. — Je souhaite répondre autant que possible aux points principaux de votre bonne lettre, et je vous prie de vouloir bien faire agréer mes souvenirs respectueux à Madame Bernard, un bon baiser à Antoine, à Irène, et vous mon cher confrère, en vous souhaitant un bon an nouveau, je vous serre cordialement la main

P. Cezanne.

7

Vendredi*.

Mon cher Bernard,

Je réponds succintement à quelques uns des alinéas de votre dernière lettre. Comme vous me l'écrivez, je crois en effet avoir encore réalisé quelques progres bien lents dans les dernieres études que vous avez vues chez moi. Il est toutefois douloureux d'être obligé de constater que l'amélioration qui se produit dans la compréhension de la Nature au point de vue du tableau et du développement des moyens d'expression soient accompagnés de l'âge et de l'affaiblissement du corps.

Si les Salons officiels restent si inférieurs, la raison est qu'ils ne mettent en œuvre que des procédés plus ou moins étendus. Il vaudrait mieux apporter plus d'émotion personnelle, d'observation et de caractere.

Le Louvre est le livre où nous apprenons à lire. Nous ne devons cependant pas nous contenter de retenir les belles formules de nos illustres devanciers. Sortons en pour étudier la belle nature, tachons d'en dégager l'esprit, cherchons à nous exprimer suivant notre tempéremment personnel.

Le temps et la réflexion d'ailleurs modifient peu à peu la vision, et enfin la compréhension nous vient.

Il est impossible par ces temps pluvieux de pratiquer en plein air ces théories pourtant si justes. — Mais la persévérance nous conduit à comprendre les intérieurs comme tout le reste. — Les vieux culots seuls obstruent notre intelligence, qui a besoin d'être fouettée.

Bien cordialement à vous et tous mes respects à Madame Bernard, un bon souvenir aux enfant

P. Cezanne.

Vous me comprendrez mieux quand nous nous reverrons, l'étude modifie notre vision à un tel point, que l'humble et colossal Pissarro se trouve justifié de ses théories anarchistes.

Dessinez, mais c'est le reflet qui est *enveloppant.*
la lumière par le reflet général C'est l'enveloppe.

P. Cez.

* (Aix, 1905.)

Aix, 23 8bre 1905

Mon cher Bernard,

Vos lettres me sont chères à un double point de vue, le premier purement égoïste puisque leur arrivée me tire de cette monotonie, qu'engendre la poursuite incessante du seul et unique but, ce qui amène dans les moments de fatigue physique une sorte d'épuisement intellectuel, et le second me permet de vous ressasser sans doute un peu trop l'obstination que je mets à poursuivre la réalisation de cette partie de la nature qui tombant sous nos yeux nous donne le tableau. Or la thèse à développer est — quelque soit notre temperemment, ou forme de puissance en présence de la nature, de donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui a paru avant nous. Ce qui je crois, doit permettre à l'artiste de donner toute sa personnalité, grande ou petite. — Or vieux, 70 ans environ, — les sensations colorantes, qui donnent la lumière sont chez moi cause d'abstractions qui ne me permettent pas de couvrir ma toile, ni de poursuivre la délimitation des objets quand les points de conctat sont tenus, délicats, d'où il ressort que mon image ou tableau est incomplete. D'un autre côté les plans tombent les uns sur les autres, d'où est sorti le néo-impressionisme qui circonscrit les contours d'un trait noir, défaut qu'il faut combattre à toute force. Or la nature consultée nous donne les moyens d'atteindre ce but. — Je me suis bien rappelé que vous étiez à Tonnerre, mais les difficultés à m'installer font* me livrer entièrement à la disposition de ma famille, qui en use pour chercher ses commodités en m'oubliant un peu. —

C'est la vie, à mon âge, je devrais avoir plus d'expérience et en user pour le bien général. Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai.

Veuillez faire agréer tous me respects par Madame Bernard, les enfants je dois les aimer St Vincent de Paule étant celui auquel je dois le plus me recommander,

Votre vieux,
Paul Cezanne.

Bonne poignée de main et bon courage.

— L'optique se développant chez nous par l'étude nous apprend à voir.

* *Cézanne avait d'abord écrit :* mais les difficultés d'installation m'ont fait me livrer

Aix, 21 Septembre 1906,

Mon cher Bernard,

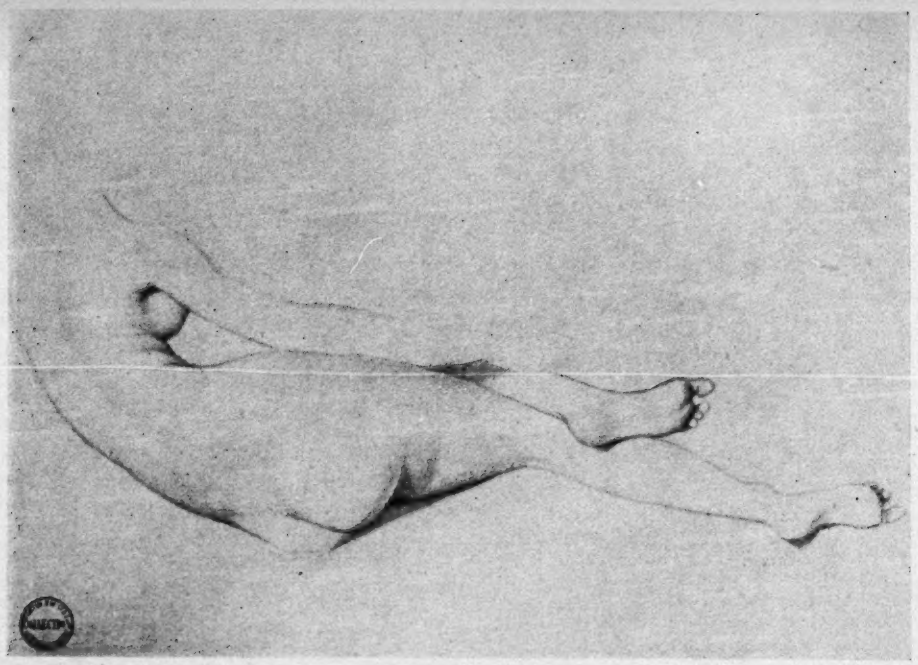
Je me trouve en un tel état de troubles cérébraux, dans un trouble si grand, que j'ai craint à un moment que ma frèle raison y passât. Après les terribles chaleurs que nous venons de subir, une temperature plus clémente a ramené dans nos esprits un peu de calme, et ce n'était pas trop tot, maintenant il me semble que je vois mieux et que je pense plus juste dans l'orientation de mes études. Arriverai-je au but tant cherché, et si longtemps poursuivi. — Je le souhaite, mais tant qu'il n'est pas atteint, un vague état de malaise subsiste, qui ne pourra disparaître qu'après que j'aurais atteint le port, soit avoir réalisé quelque chose se développant mieux que par le passé, et par là-même devenant probant de théories, qui, elles sont toujours faciles, il n'y a que la preuve à faire de ce qu'on pense, qui présente de sérieux obstacles. Je continue donc mes études, — mais je viens de relire votre lettre et je vois que je réponds toujours à côté. Vous voudrez bien m'en excuser, c'est je vous l'ai dit, cette constante préoccupation du but à atteindre qui en est la cause.

J'étudie toujours sur nature, et il me semble que je fais de lents progrès. Je vous aurais voulu auprès de moi, car la solitude pèse toujours un peu. Mais je suis vieux, malade, et je me suis juré de mourir en peignant, plutot que de sombrer dans le gatisme avilissant, qui menace les vieillards, qui se laissent dominer des passions abrutissantes pour leurs sens. — Si j'ai le plaisir de me trouver un jour avec vous, nous pourrons mieux de vive voix nous expliquer. Vous m'excuserez de revenir sans cesse au même point, mais je crois au développement logique de ce que nous voyons et ressentons par l'étude sur nature, quitte à me préoccuper de procédés ensuite, Les procédés n'étant pour nous que de simples moyens pour arriver à faire sentir au public ce que nous ressentons nous-même et à nous faire agréer. Les grands que nous admirons ne doivent avoir fait que ça.

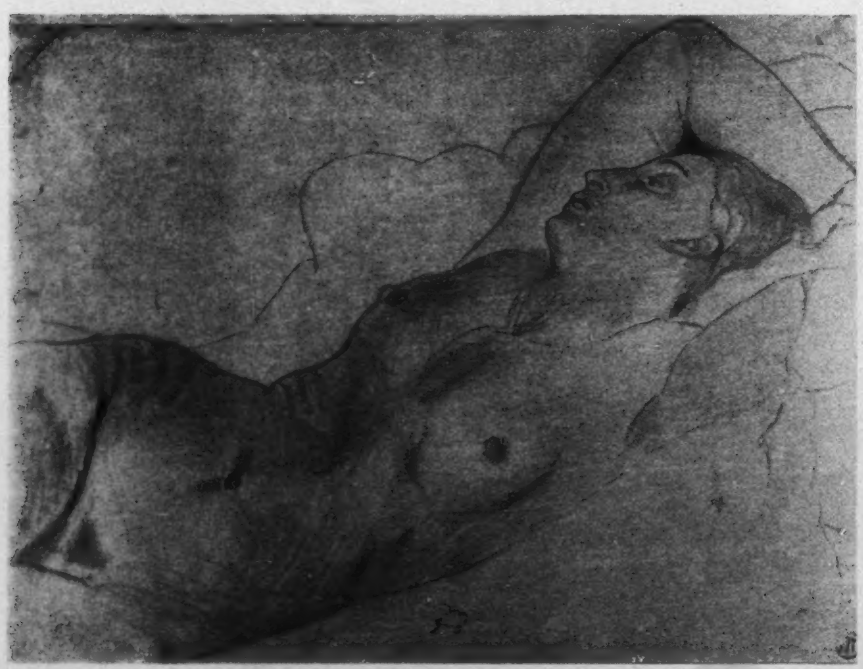
Un bon souvenir de l'entêté macrobite qui vous serre cordialement la main.

P. Cézanne*.

* La dernière phrase et la signature rapportées par les éditions antérieures de ces lettres ont dû être écrites sur une feuille supplémentaire qui n'existe plus.



Pl. 1 INGRES. Etude pour la Grande Odalisque. Cat. 81



Pl. 2 INGRES. Etude pour l'Odalisque à l'esclave. Cat. 82

Pl. 3 COROT. Un étang sous bois sur la Creuze. Cat. 15

Pl. 4 DAUMIER. Sauvetage. Cat. 16

Pl. 5 La défense Cat. 73

Pl. 6 Le malade imaginaire Cat. 74

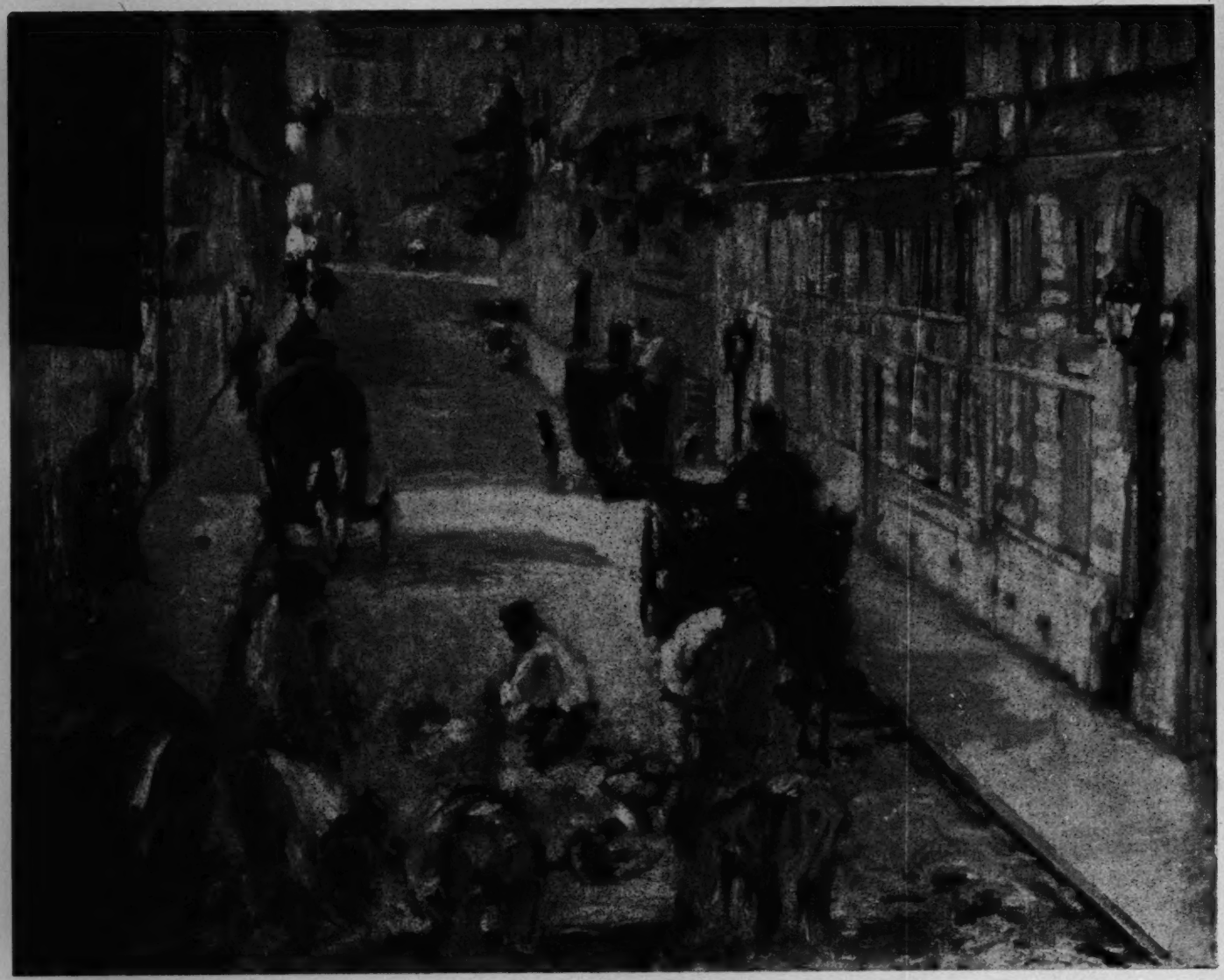
Pl. 7 DAUMIER. Don Quichotte et Sancho Pança. Cat. 17

Pl. 8 GUYS. Deux femmes aux manchons. Cat. 80

Pl. 9 Deux femmes et deux soldats Cat. 79

Pl. 10 La plage de Trouville Cat. 2

Pl. 11 Le déjeuner sur l'herbe Cat. 27

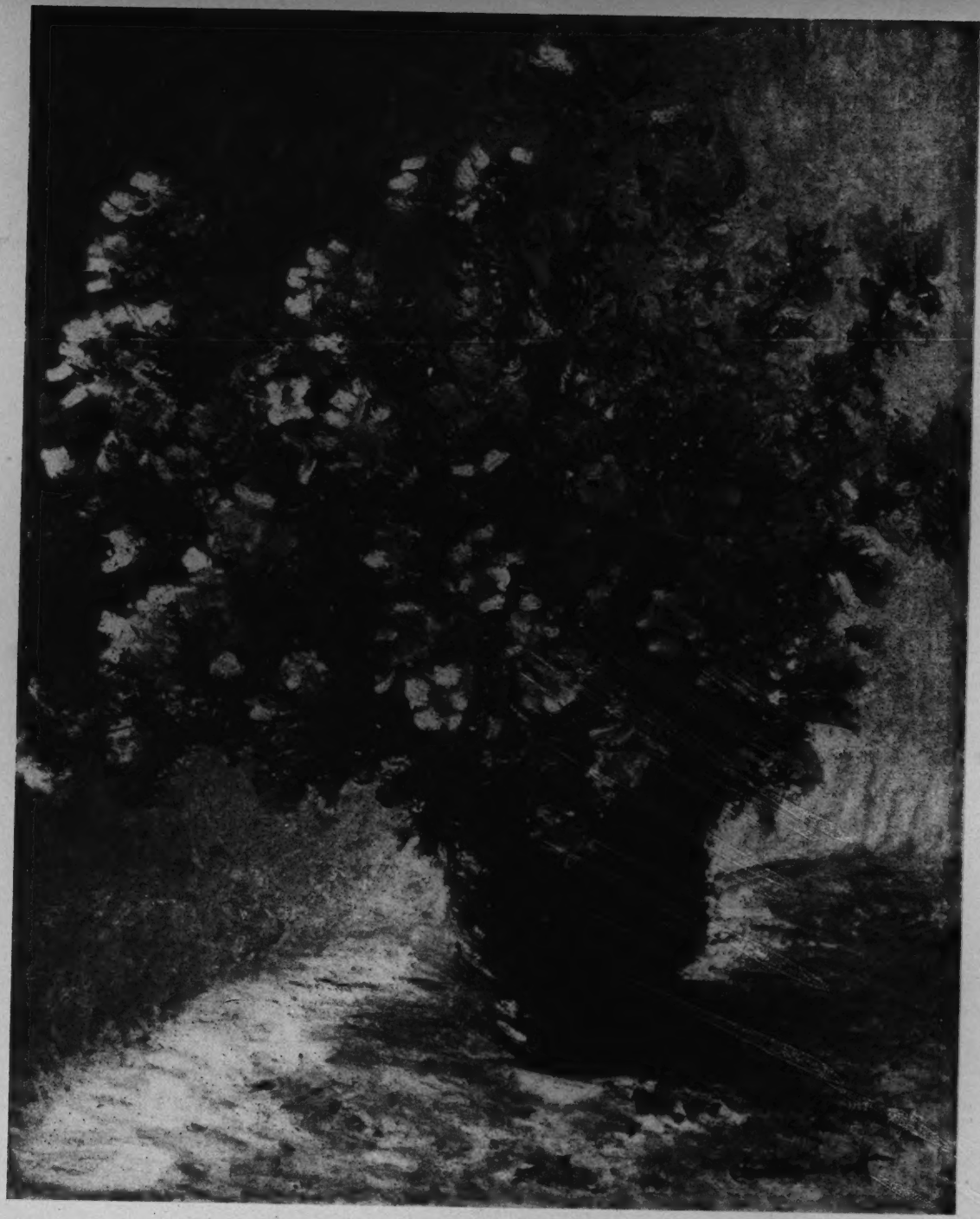


Pl. 12 Les paveurs, rue de Berne Cat. 28

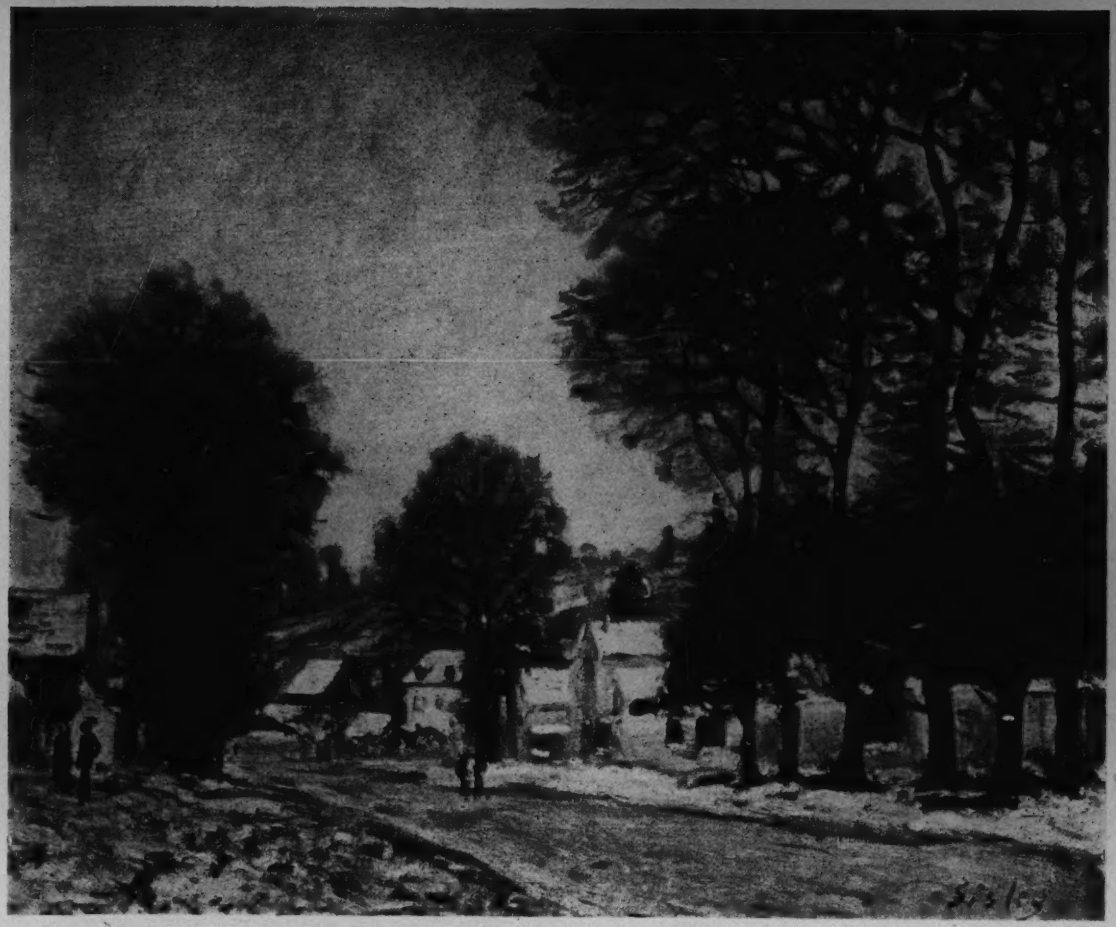
Pl. 14 **Un bar aux Folies-Bergère** Cat. 30

Pl. 17 Le pont de bois, à Argenteuil. Cat. 33

Pl. 18 La gare Saint-Lazare Cat. 34



Pl. 19 MONET. Vase de fleurs. Cat. 35



Pl. 20 SISLEY, Neige à Louveciennes. Cat. 58

Pl. 21 La station de Penge, Upper Norwood. Cat. 37

Pl. 22 Les quais à Rouen Cat. 38

Pl. 25 — Le printemps (Chatou) — Cat. 41

© EDITIONS DES MUSEES NATIONAUX 1955
PARIS – FRANCE

Art exhibition catalogues re-published on microfiche by:

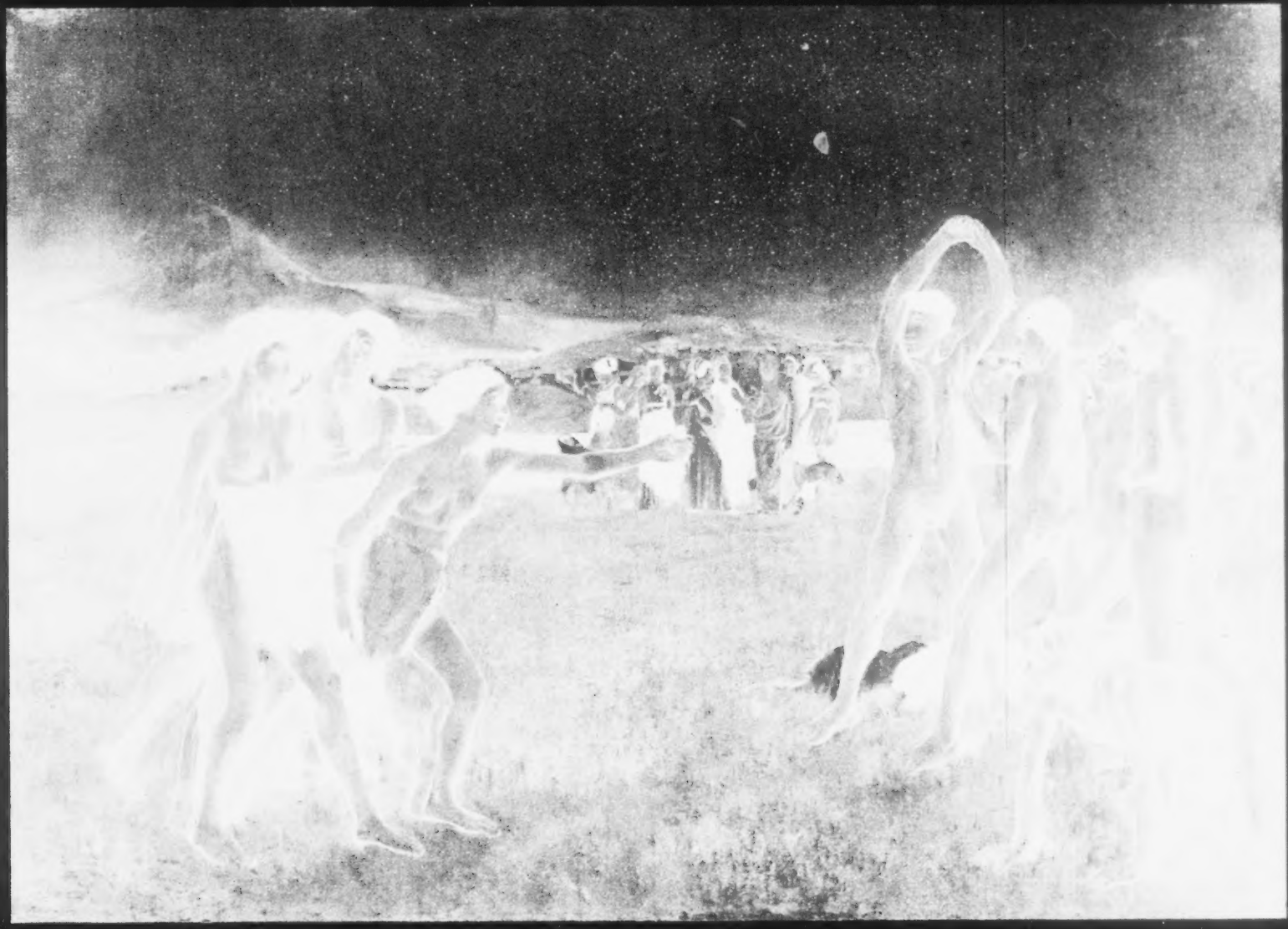
Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Pl. 27 RENOIR. Portrait d'Ambroise Vollard. Cat. 43

Pl. 28 RENOIR. Femme faisant sa toilette. Cat. 44



Pl. 29 DEGAS. Petites filles spartiates provoquant des garçons. Cat. 18

Pl. 30 DEGAS. Portrait de Camille Montejasi-Cicérale. Cat. 20

Pl. 31 DEGAS. Femme à la fenêtre. Cat. 19

Pl. 32 DEGAS. Deux danseuses en scène. Cat. 21

Pl. 33 DEGAS. Miss Lala au cirque Fernando. Cat. 22

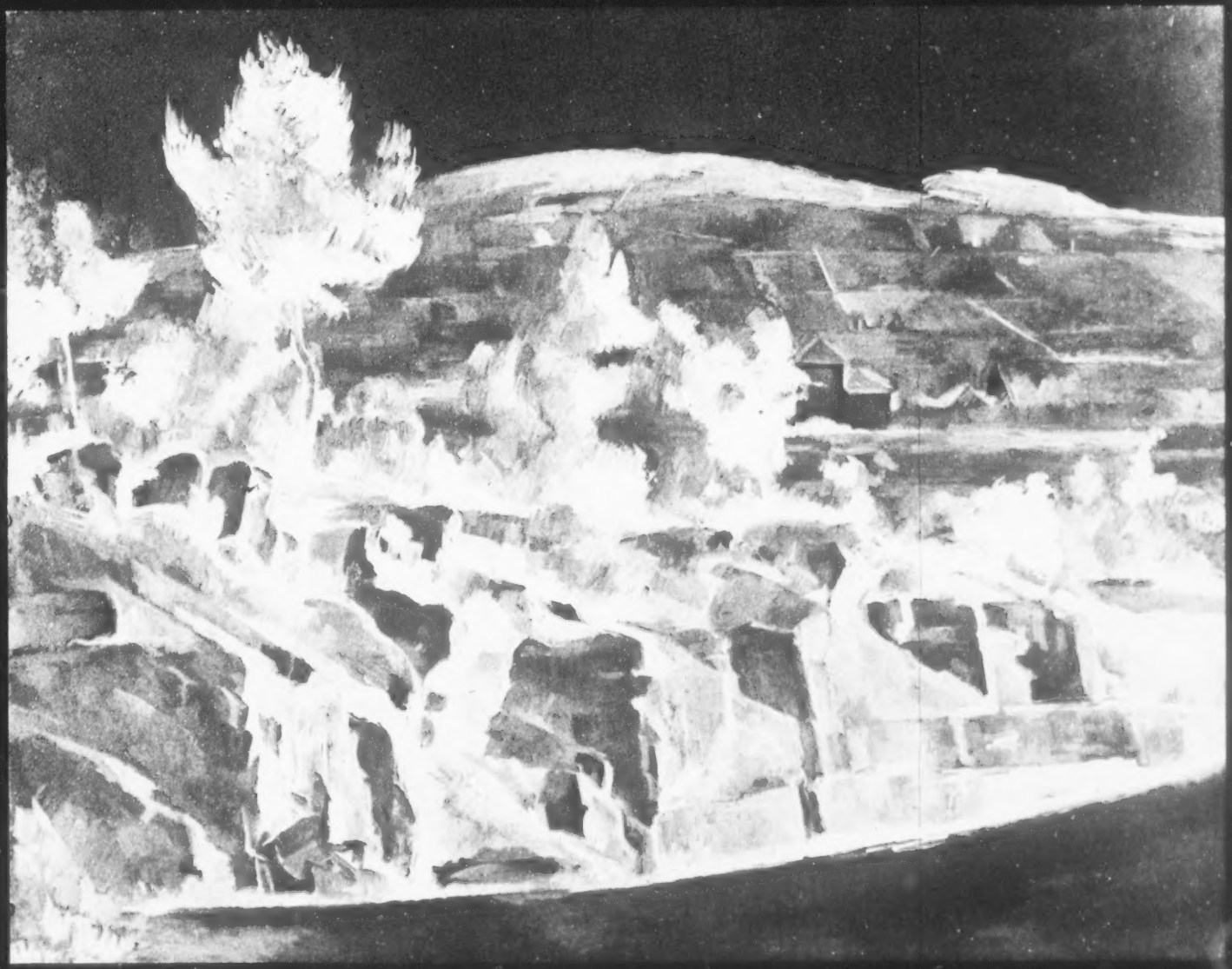
Pl. 34 DEGAS. Femme essayant un chapeau. Cat. 75

Pl. 35 DEGAS. Danseuses. Cat. 23

Pl. 36 L'Etang des Sœurs Cat. 3

Pl. 37 Ferme en Normandie : Le Clos Cat. 4

Pl. 38 CÉZANNE. Vue sur l'Estaque. Cat. 6



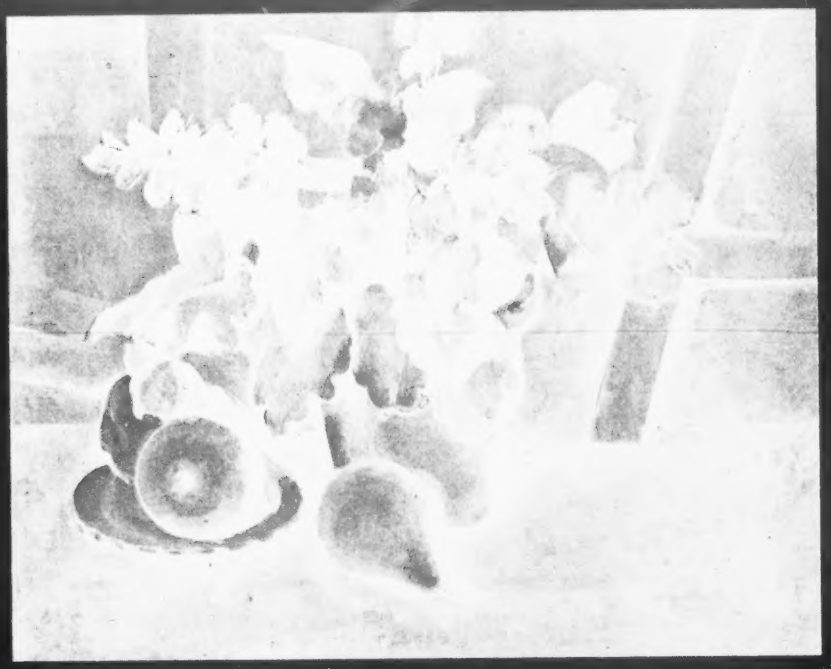
Pl. 39 Paysage rocheux Cat. 7

Pl. 40 Grands arbres au Jas de Bouffan Cat. 8

Pl. 41 La montagne Sainte-Victoire Cat. 9

Pl. 42 CÉZANNE. Portrait de l'artiste par lui-même. Cat. 5

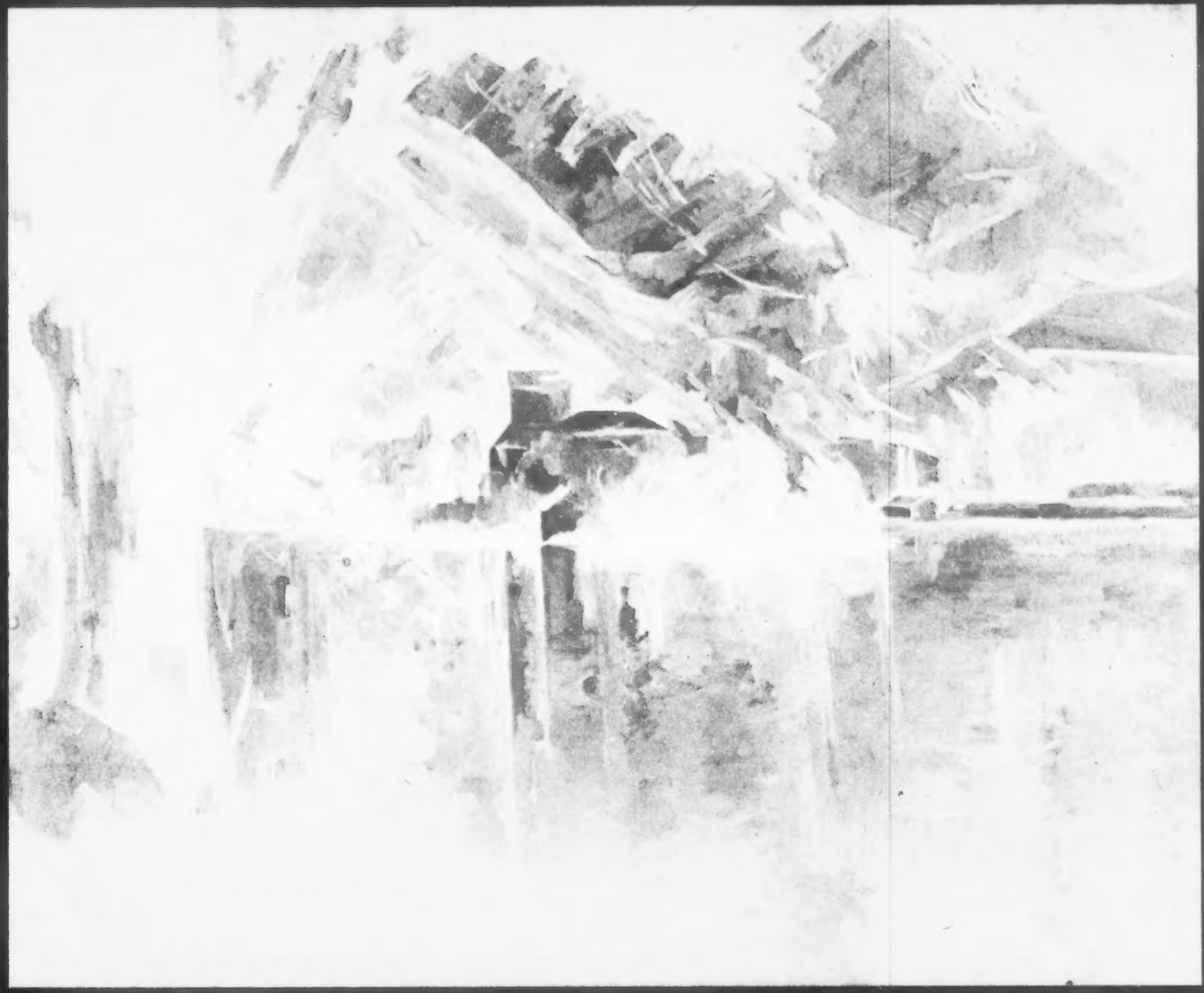
Pl. 43 CÉZANNE. L'homme à la pipe. Cat. 12



Pl. 44 CÉZANNE. Pot de fleurs et poires. Cat. 10

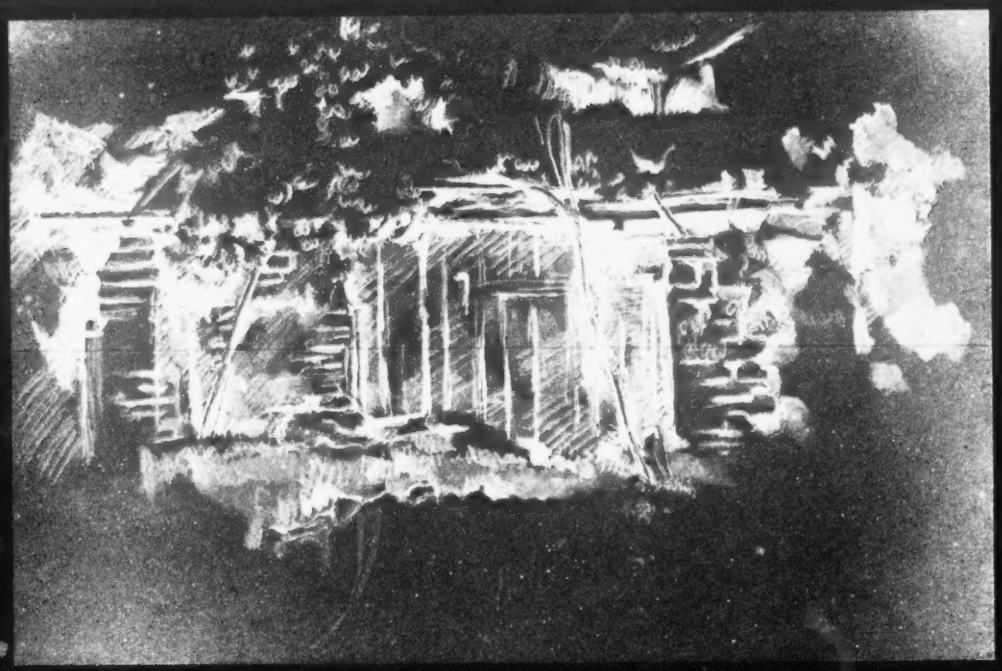
Pl. 45 CÉZANNE. Pommes, bouteille, dossier de chaise. Cat. 72

Pl. 46 CÉZANNE. Nature morte avec l'Amour en plâtre. Cat. 13

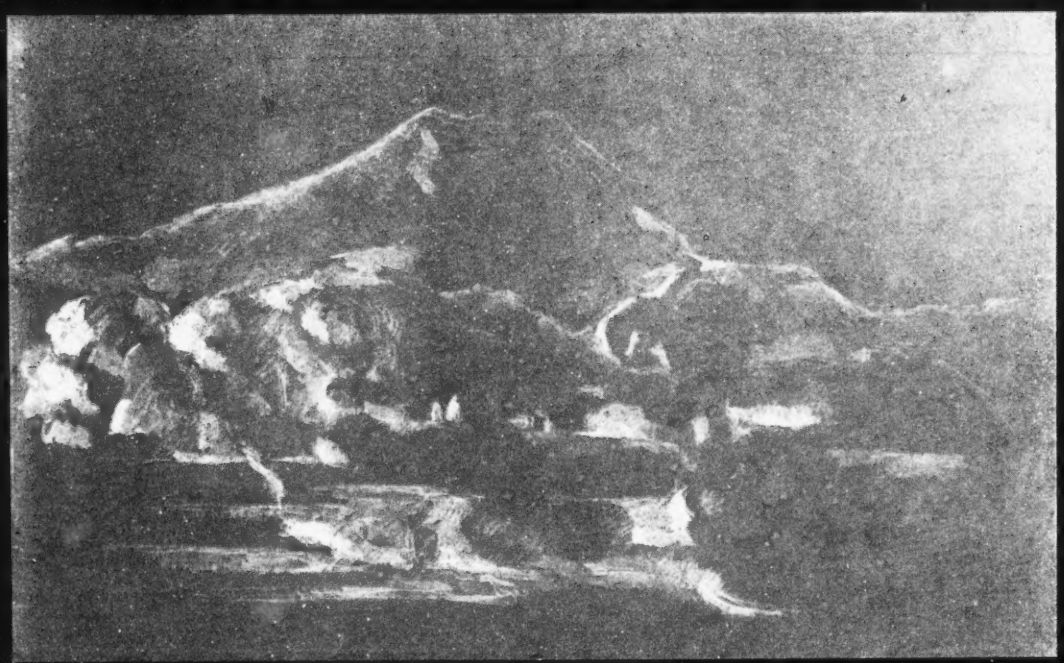


Pl. 47 Le lac d'Annecy Cat. 14

Pl. 48 Les joueurs de cartes Cat. 11



Pl. 49 CÉZANNE. Une cabane. Cat. 70

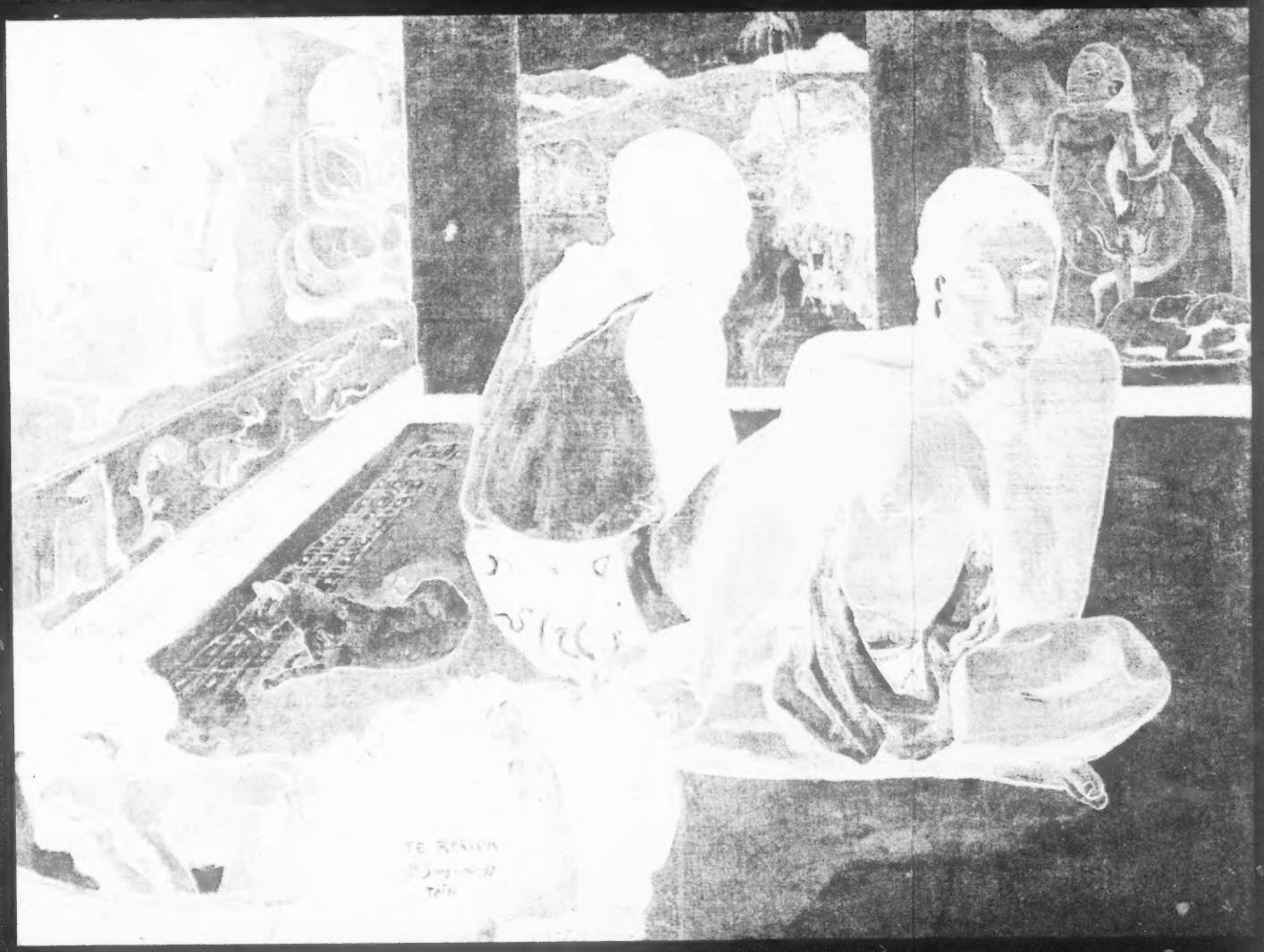


Pl. 50 CÉZANNE. La montagne Sainte-Victoire. Cat. 71

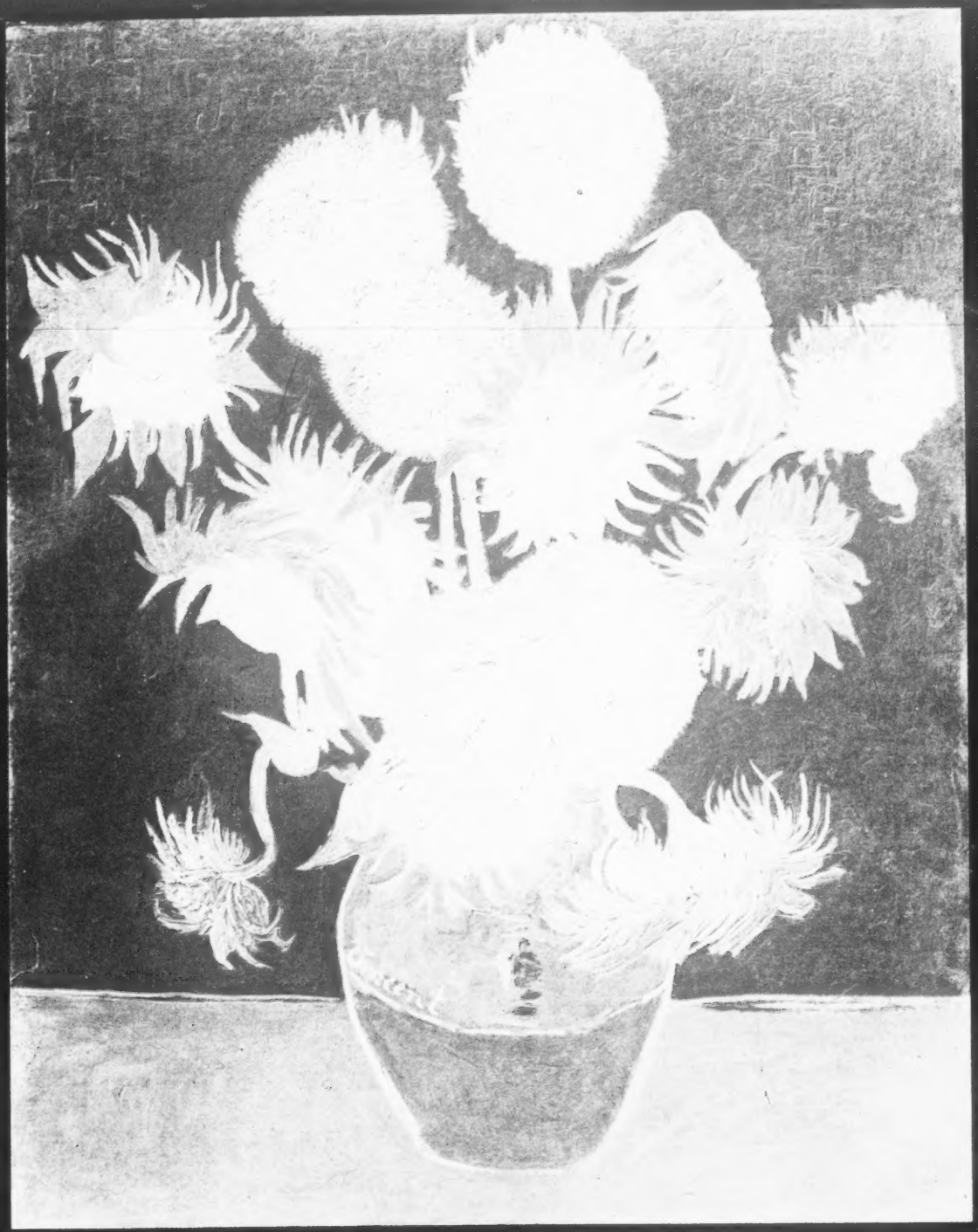
Pl. 51 GAUGUIN. Les meules. Cat. 24

Pl. 52 Nevermore Cat. 25

GAUGUIN



Pl. 53 Te Rerioa Cat. 26



Pl. 54 VAN GOGH. Les tournesols. Cat. 63

Pl. 55 La Crau d'Arles : Pêchers en fleurs. Cat. 66

Pl. 56 VAN GOGH. La chaise et la pipe. Cat. 64

Pl. 57 VAN GOGH. Portrait de l'artiste à l'oreille coupée. Cat. 65

Pl. 58 Champ de blé et cyprès Cat. 67

VAN GOGH

Pl. 59 L'herbage aux papillons. Cat. 68

Pl. 60 Une tuilerie Cat. 92

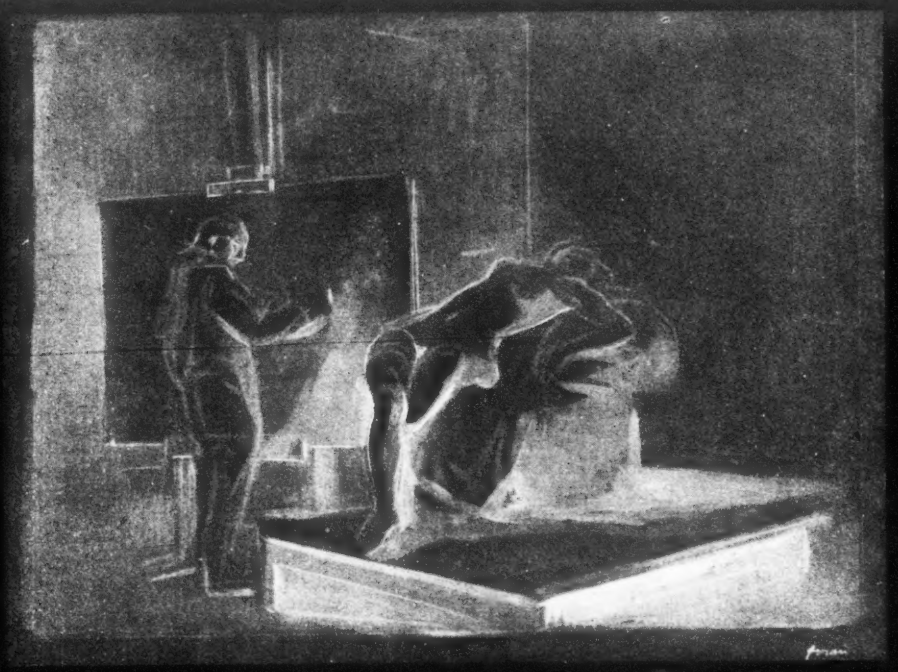
Pl. 61 Au lit Cat. 91

TOULOUSE-LAUTREC

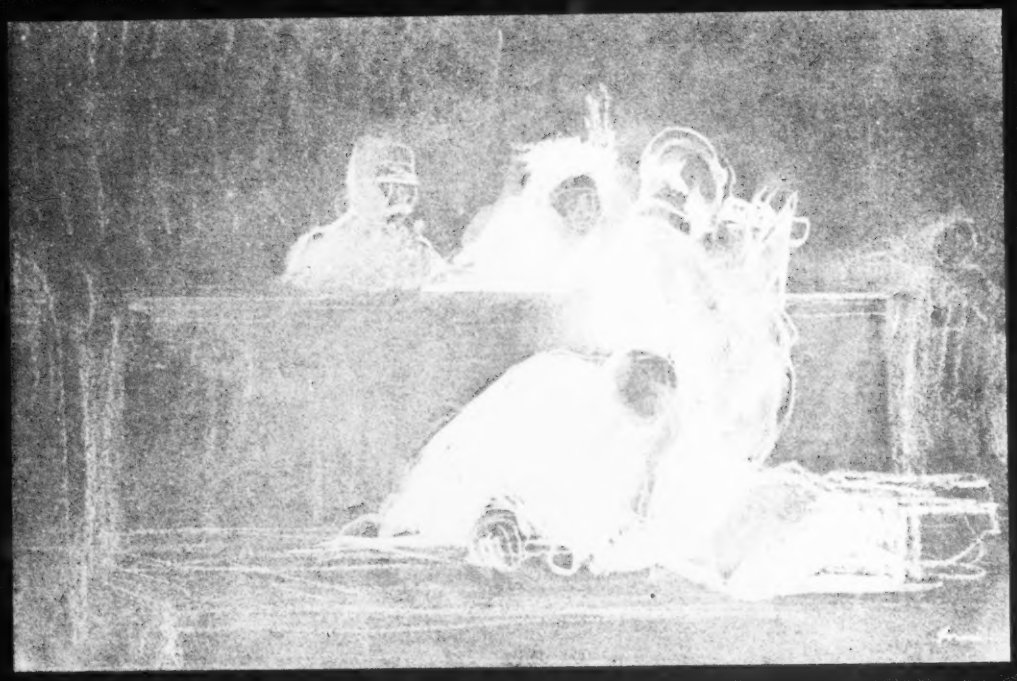
Pl. 62 TOULOUSE-LAUTREC. Femme assise dans un jardin. Cat. 59

Pl. 63 TOULOUSE-LAUTREC. Jane Avril. Cat. 60

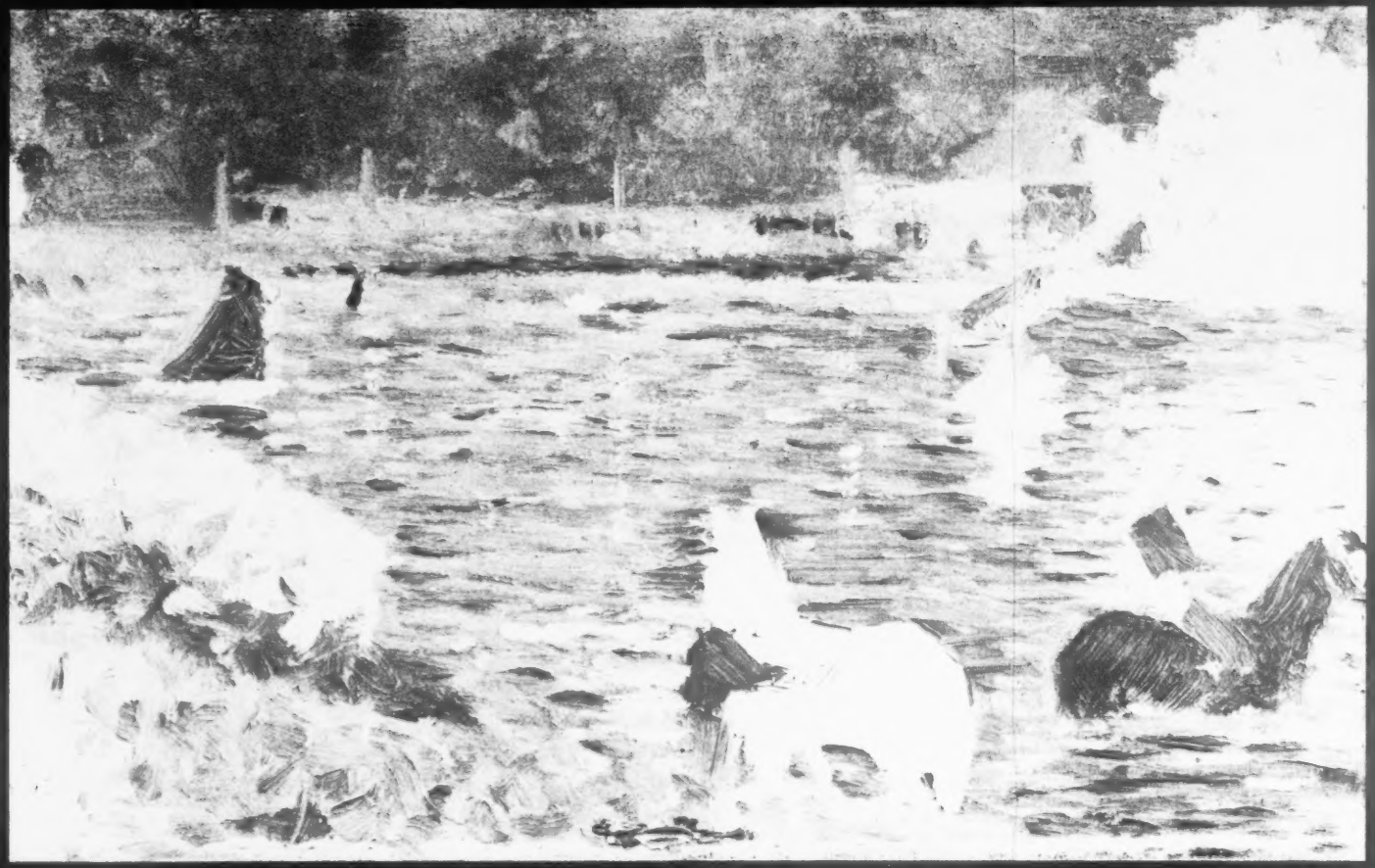
Pl. 64 TOULOUSE-LAUTREC. En cabinet particulier. Cat. 61



Pl. 65 FORAIN. L'artiste et son modèle. Cat. 78

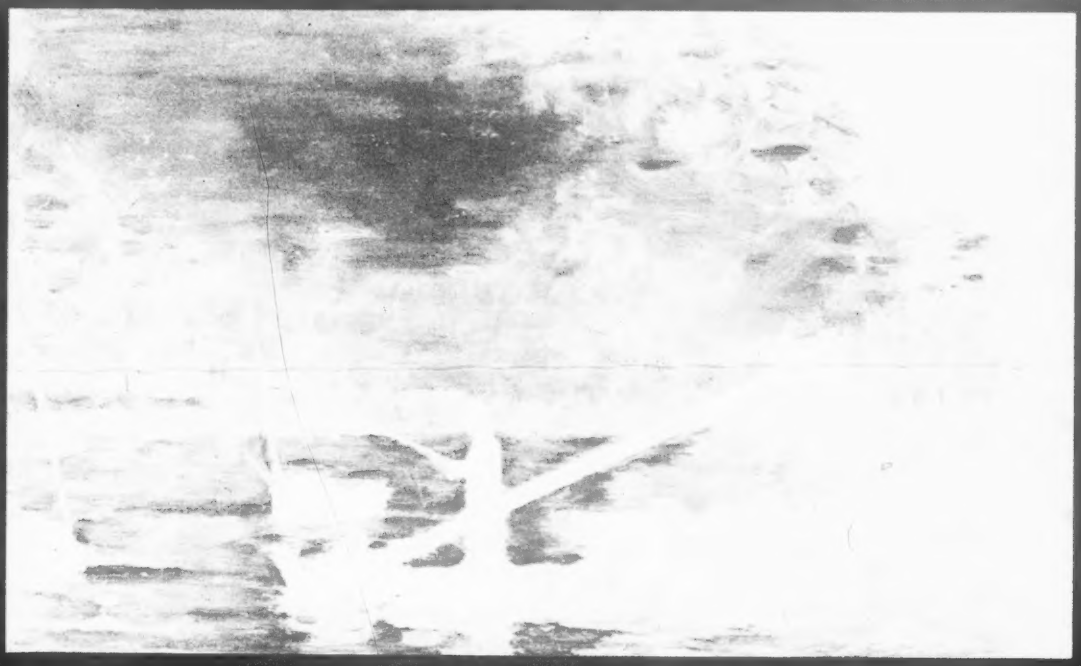


Pl. 66 FORAIN. A la Cour d'Assises. Cat. 77



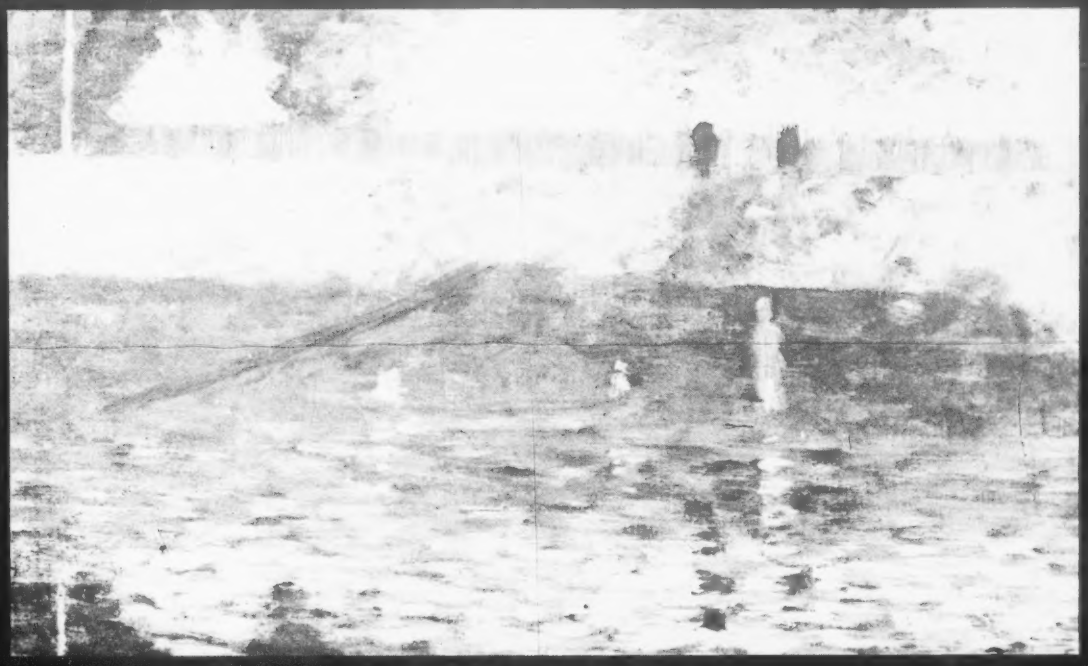
Pl. 67 Cheval blanc et cheval noir dans l'eau Cat. 46

Pl. 68 SEURAT. Pêcheur à la ligne. Cat. 51

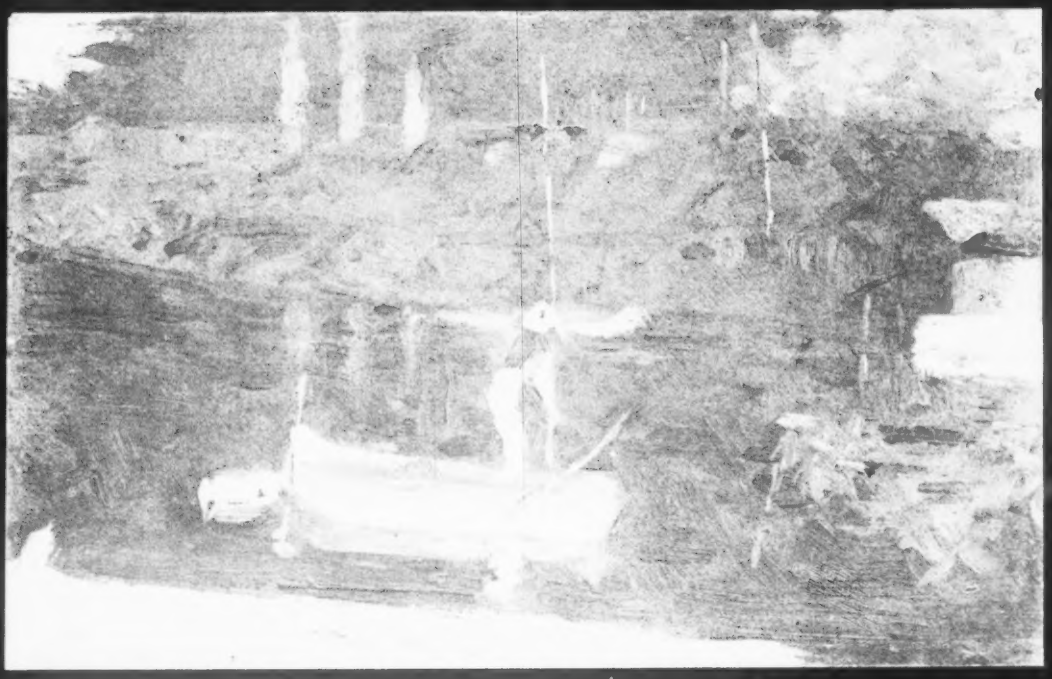


Pl. 69 SEURAT. Pêcheur dans un bateau amarré. Cat. 47

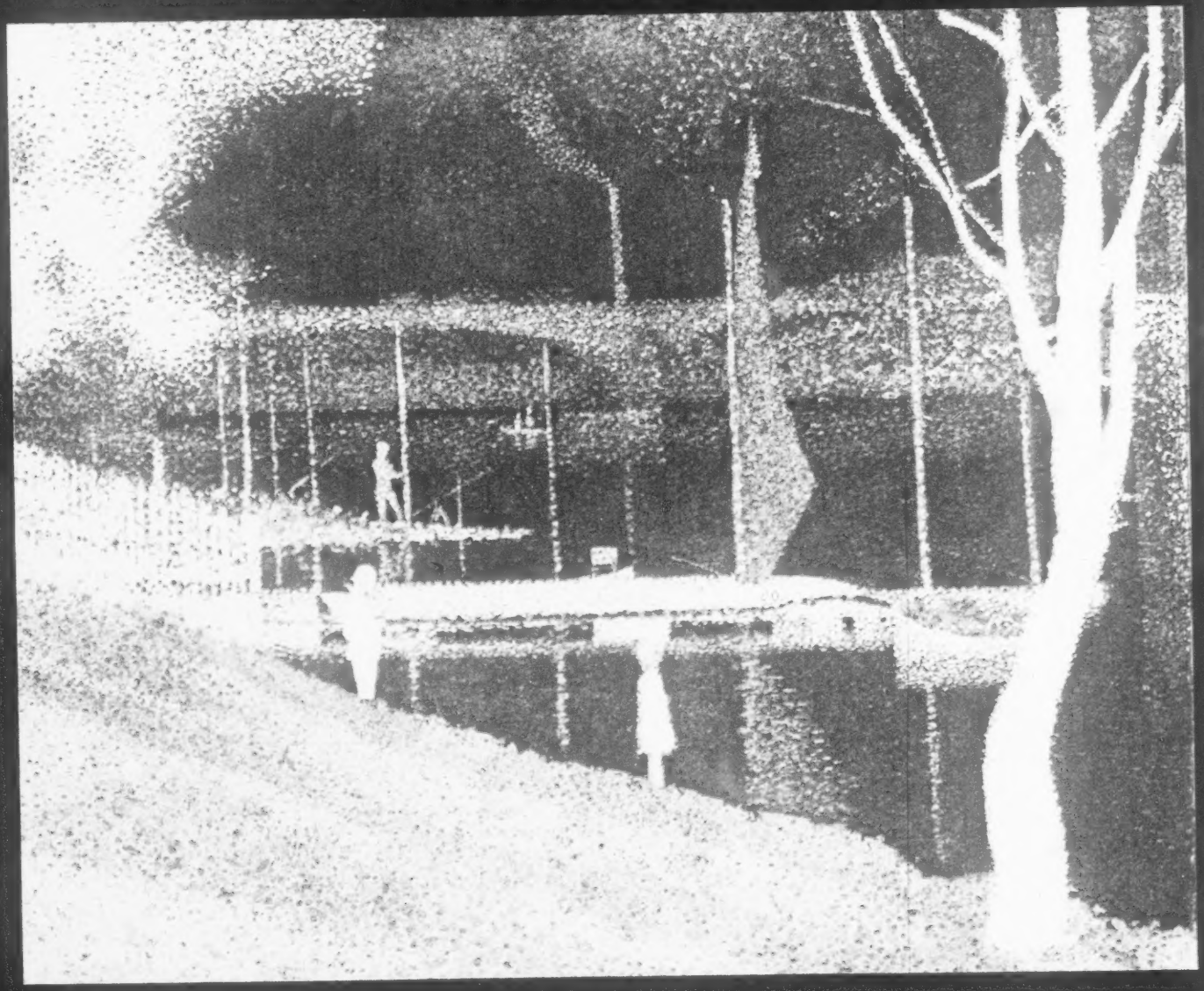
Pl. 70 SEURAT. Homme peignant un bateau. Cat. 48



Pl. 71 SEURAT. Bateau près de la berge, Asnières. Cat. 49



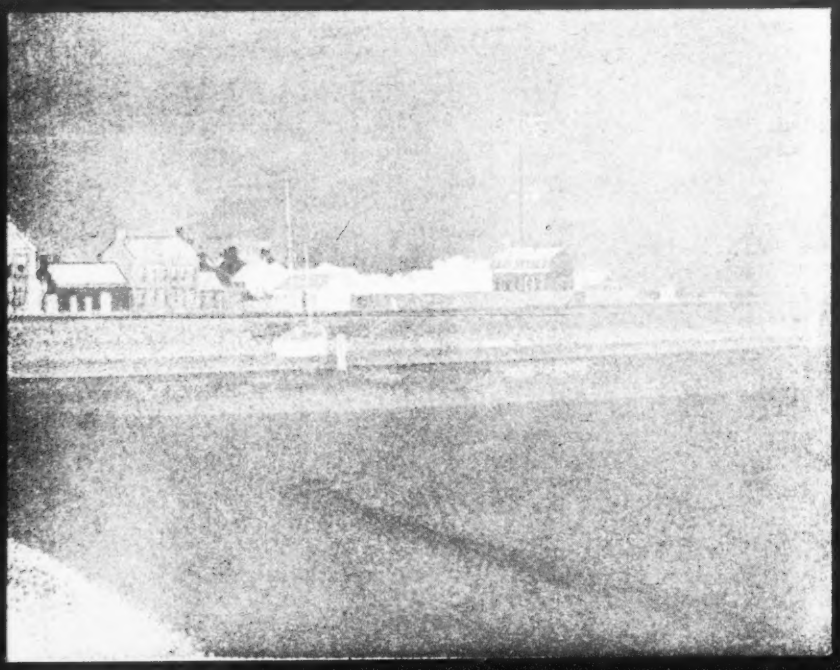
Pl. 72 SEURAT. Homme dans une barque. Cat. 50



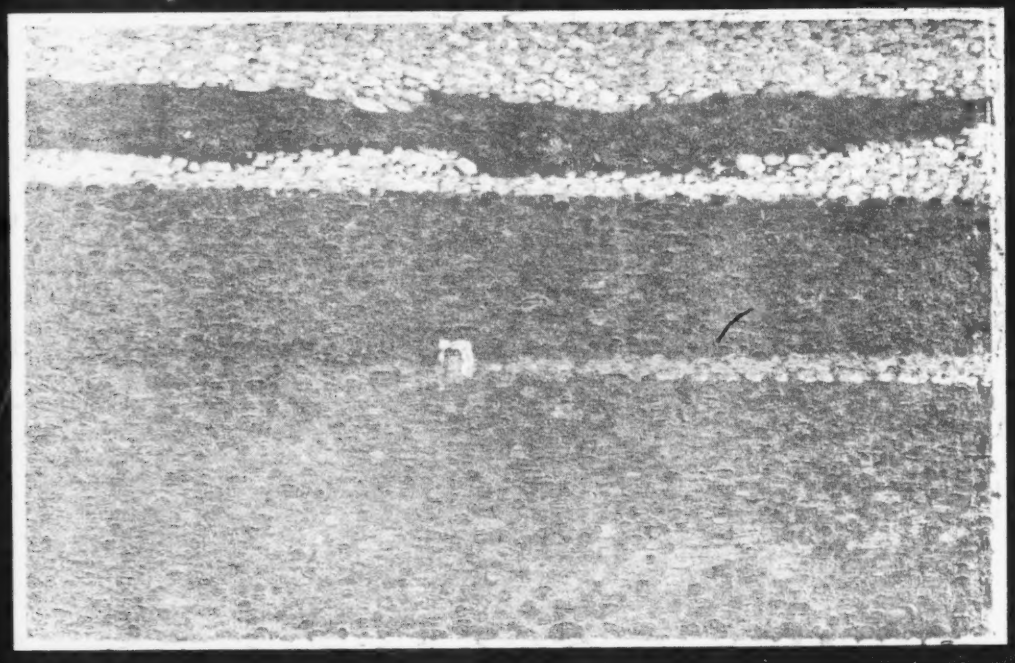
Pl. 73 Le pont de Courbevoie. Cat. 52

Pl. 74 SEURAT. Etude pour Le Chahut. Cat. 53

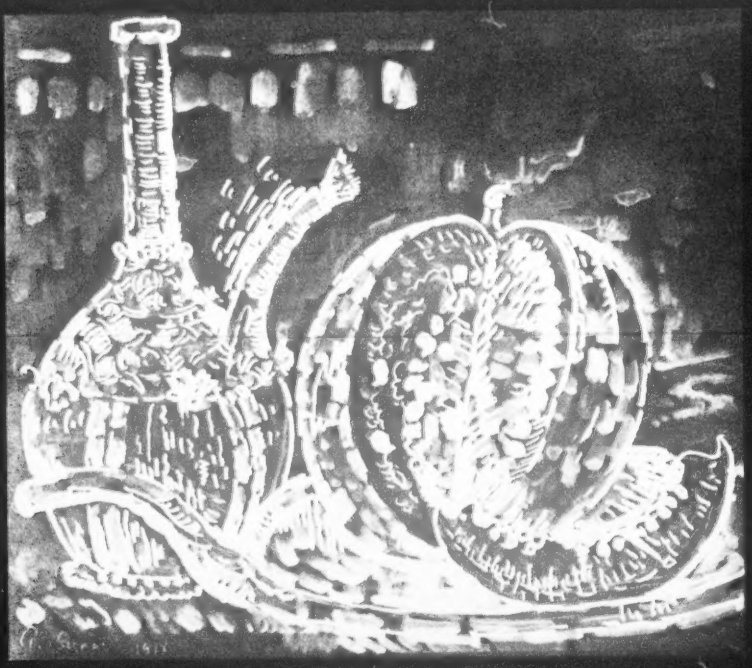
Pl. 75 SEURAT. Jeune femme se poudrant. Cat. 54



Pl. 76 SEURAT. Le chenal de Gravelines. Cat. 56



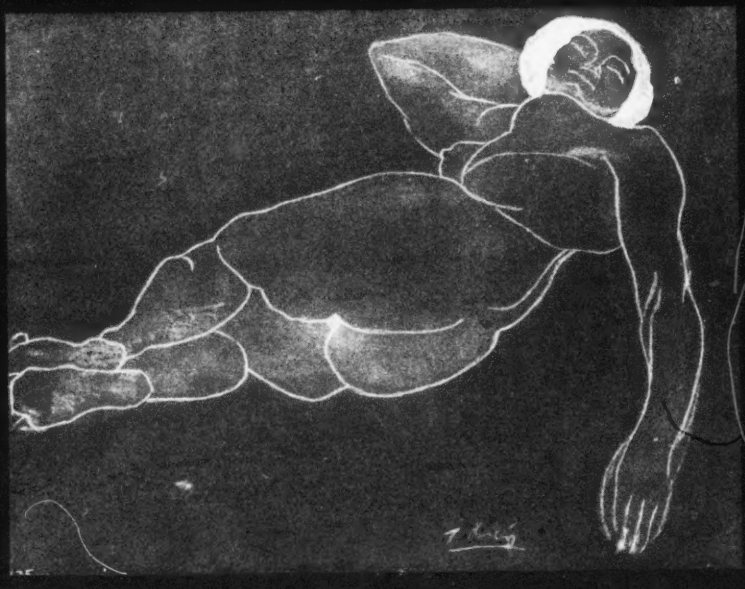
Pl. 77. SEURAT. A Gravelines. Cat. 55



Pl. 78 SIGNAC. Nature morte avec un melon. Cat. 90

Pl. 79 SIGNAC. Saint-Tropez. Cat. 57

Pl. 80 RODIN. Femme nue assise. Cat. 89



Pl. 81 RODIN. Etude de femme nue. Cat. 88

Pl. 82 H. Rousseau. L'octroi. Cat. 45

Pl. 83 MODIGLIANI. Nu. Cat. 31

Pl. 84 Rue à Sannois Cat. 62

Pl. 85 Le balcon bleu Cat. 1

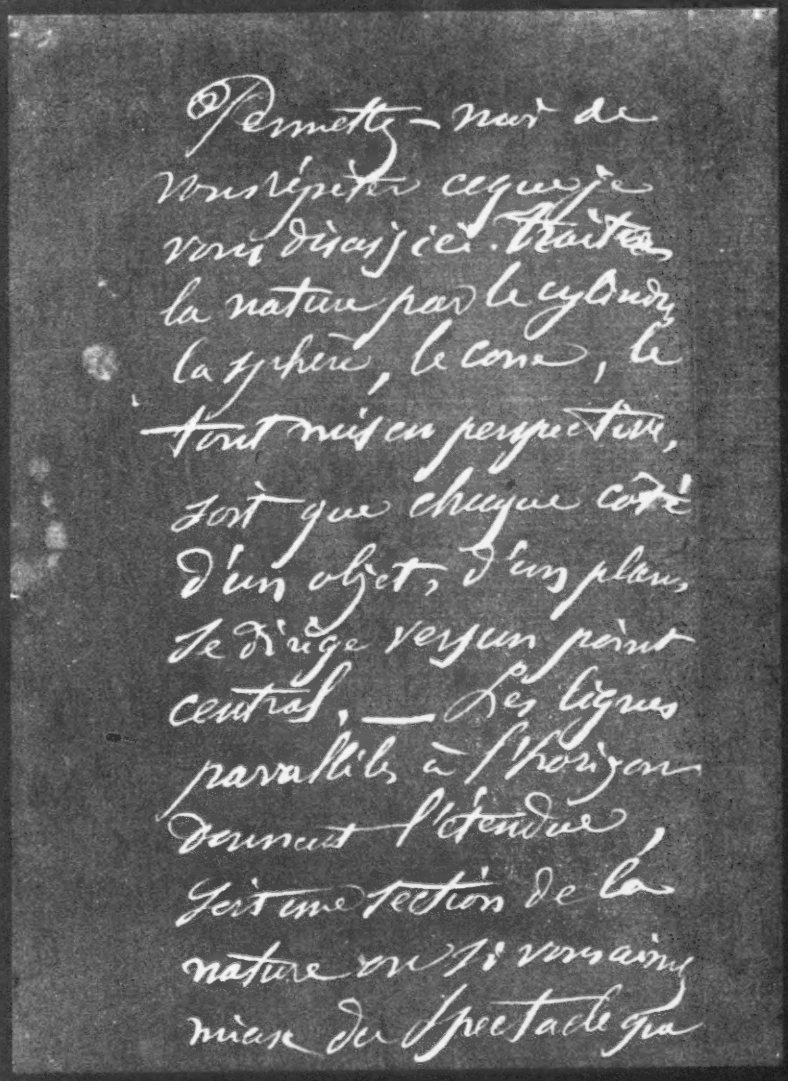
Pl. 86 PICASSO. L'enfant au pigeon. Cat. 36

Pl. 87 PICASSO. Deux danseuses assises. Cat. 87

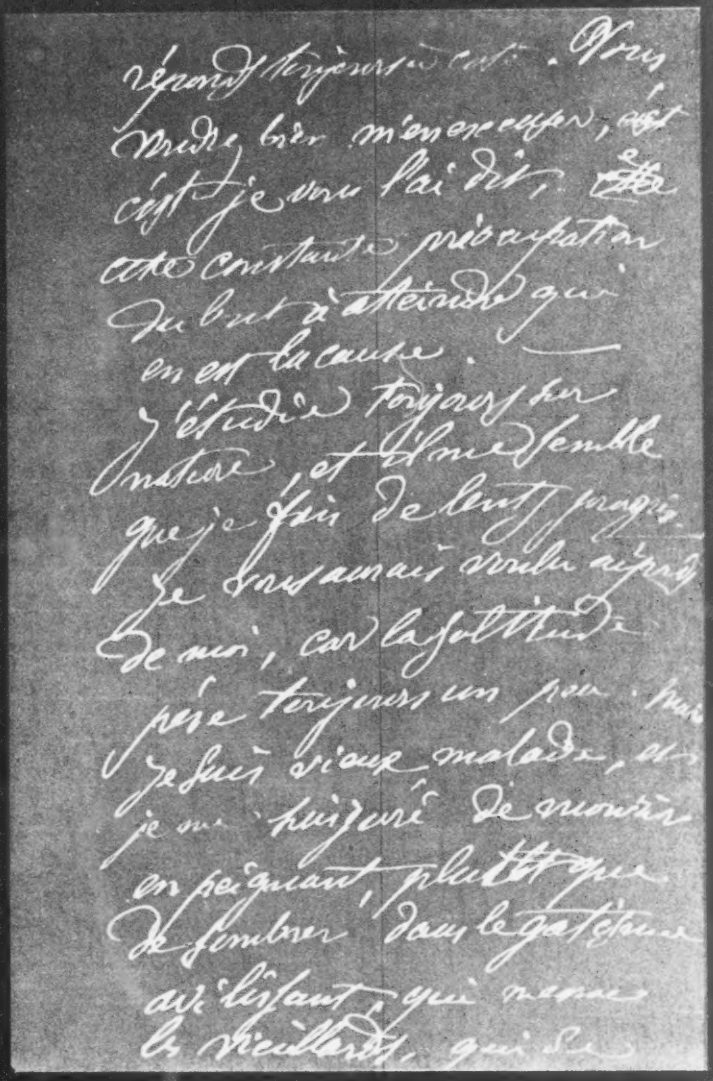
Pl. 88 PICASSO. Femme assise. Cat. 86

Pl. 89 MATISSE. Femme assise. Cat. 84

Pl. 90 MATISSE. Femme accoudée à une table. Cat. 85



Lettre de Cézanne à E. Bernard. N° 1
15 avril 1904.



Lettre de Cézanne à E. Bernard. N° 9
21 septembre 1906.